

Mus. Th.

180

ms. th

180

Arnold

<36637590310019

<36637590310019

Bayer. Staatsbibliothek



180

Ueber Schulen

für

dramatische und musikalische Kunst.

Von

Yourij von Arnold.

~~~~~  
Aus: „Neue Allgemeine Zeitschrift für Theater u. Musik.“  
NNr. 11 ff.  
~~~~~

Leipzig.

Verlag von Paul Rhode.

1867.

121 = A.

Seit Anfang dieses Jahres erscheint bei Unter-

Neue Zeitschrift

für

Theater und Musik.

Unter Redaction von Yourij v. Arnold.

Diese Zeitschrift, im Allgemeinen und Ganzen eine **rein-wissenschaftliche**, enthält:

1. **Leitartikel** theoretischer, ästhetischer oder historischer Art, welche die Klärung und Läuterung der Kunstwissenschaft wie der Kunstpraxis zu bezwecken haben.

2. **Wissenschaftliche Analysen** neu erscheinender dramatischer, wie musikalischer Werke ohne irgend welche parteiliche (resp. persönliche) Abgötterei noch Anfeindung.

3. **Besprechungen** besonders interessanter Theater- und Musikaufführungen.

4. **Journalschau.** Dieselbe hat, wo sich der Anlass dazu darstellt, theils als Schutz und Schild für Kunstrichtung und Künstler gegen etwaige feindliche Angriffe, theils als richtendes Schwert gegen jedes möglicher Weise vorkommende unkünstlerische Gebahren anderer Zeitschriften aufzutreten.

5. **Correspondenzen über dramatische u. musikalische Aufführungen.** Dieselben bringen keine gemeinplätzigen, ohne Sichtung noch Würdigung verzeichneten Nachrichten, sondern nur Dasjenige, was der Einregistrierung in die Annalen der Kunst einigermaßen wenigstens werth ist.

6. **Allmonatliche dramatische wie musikalische Literaturschau.** Sie enthält stets für jede der beiden Branchen ein Verzeichniss neu erschienenener Werke.

Ueber Schulen

für

dramatische und musikalische Kunst.

Von

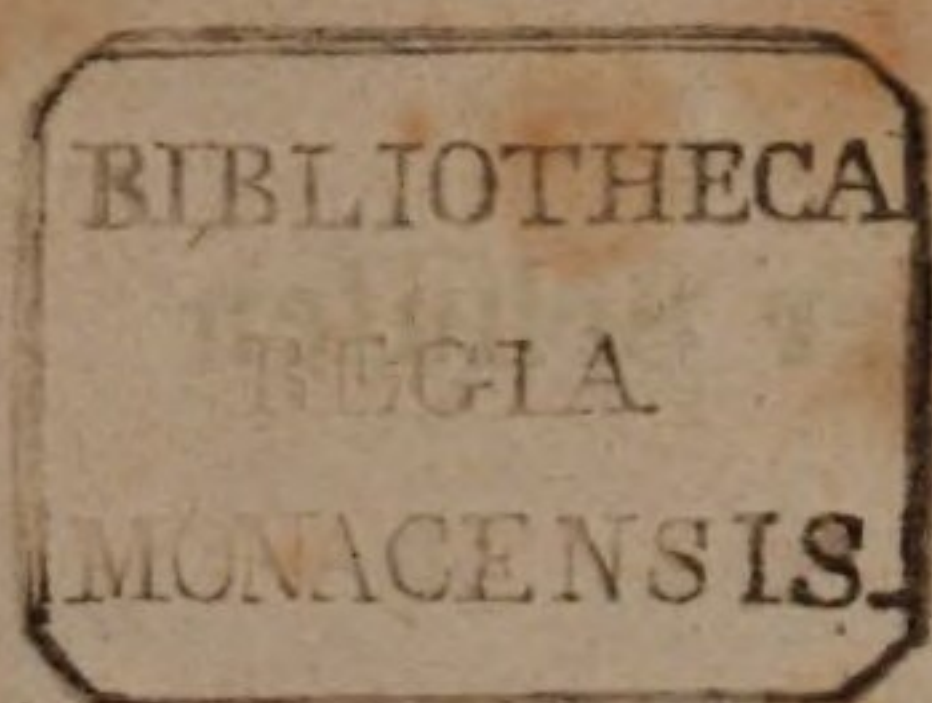
Yourij von Arnold.

~~~~~  
Aus: „Neue Allgemeine Zeitschrift für Theater u. Musik.“  
NNr. 10 ff.  
~~~~~

Leipzig.

Verlag von Paul Rhode.

1867.



Einleitung.

In Nr. 3 dieser Zeitschrift, im Artikel „das deutsche Theater“ betitelt, thut u. A. unser geehrter Mitarbeiter Fr. Ludwig folgenden, gewiss nicht zu widerlegenden Ausspruch:

„Dass unsere Zeit das Bedürfniss nach einer Läuterung der Bühne in sich trägt, ist nicht zu leugnen; dass aber eine solche Läuterung nur dann vor sich gehen kann, wenn man ihr den Boden bereitet, auf dem sie gedeihen kann, wenn man zu säen lernt und nicht ausgewachsene Bäume pflanzen will, — ist ebenso unleugbar. — Man wird also vorerst darauf denken müssen, einen wirklichen Künstlerstand heranzuziehen.“ Und wenige Zeilen weiter heisst es: „Bildung und Arbeit muss die Losung werden für die Schauspieler.“

Bildung des Geistes nämlich und technische Arbeit. Durch Letztere wird das Können erlangt, das Material des Stoffes in die

nöthigen äussern Formen einzukleiden und zu vertheilen, nachdem dieser Stoff selbst, zufolge des Wissens — seinerseits Resultat der Ersteren — in der Seele des Künstlers zu vollem, klaren Bewusstsein gelangt ist.

Was aber an dieser Stelle Fr. Ludwig vom „Heranziehen“ des Künstlers, von der „Läuterung“ der Bühnenkunst sagt, lässt sich in all und jeder Hinsicht auf all und jede Kunst anwenden. Die Routine des Künstlerhandwerks — wie man sagen könnte — spielt ohne Zweifel eine grosse und wichtige Rolle in der Ausübung der Kunst, weil ohne sie das Kunstwerk nicht zur plastischen Abrundung und Ausfeilung gelangen kann, welche es allein zur Geltung, zum Verstanden-Werden von Anderen zu bringen vermögen. Noch eine wichtigere, noch eine grössere Rolle aber muss der Ausbildung des Geistes im Künstler zugetheilt werden, da von derselben nicht nur die Phantasie zu potenzirter Kraft gesteigert, sondern auch derselben weit mehr Stoff zugeführt, ja sogar durch sie eine regelrechtere, geläuterte Anschauung hinsichtlich der entsprechendsten Art und Weise selbst der technischen Behandlung des Stoffes erworben wird.

Sowohl die technische Routine, das zweifels-

lose Ergreifen und die dem Zwecke entsprechende Behandlung der richtigen Mittel zur Darstellung des von der Phantasie gelieferten Stoffes, als auch die Fähigkeit des Geistes, diesen Stoff sofort in allen seinen Theilen klar und deutlich zu erfassen und der Technik zugänglich zu machen, können und sollen allein durch ebenso regelrechte wie naturgemässe Ausbildung unter Anleitung von Meistern ihres Faches erworben werden.

Ob nun diese Anleitung auf dem Wege des Privatunterrichtes oder in Kunstschulen ertheilt werde, dürfte im Grunde wohl sich ziemlich gleich bleiben. Freilich lässt sich nicht leugnen, dass beim Privatunterrichte dem Lehrer grössere Möglichkeit vorliegt, nicht nur den Gegenstand des Unterrichtes mehr und freier, folglich auch eingehender zu erörtern und zu beleuchten, sondern auch — was von ungleich bedeutenderer Wichtigkeit ist — die Naturgaben des Schülers genauer zu studiren und den Unterricht mit individueller Specialität denselben anzupassen. Andererseits aber bieten Gesamtschulen überhaupt — nicht zu gedenken der grösseren Wohlfeilheit der Unterrichtskosten — den so ausserordentlich wichtigen Vortheil einer grösseren Anregung der geistigen Thätigkeit im Schüler,

zufolge der unwillkürlichen Concurrenz mit seinen Mitschülern. Der Ehrgeiz ist nicht der geringste unter den Hebeln, denen einzelne Menschen, wie ganze Nationen sogar, ihre Erhebung über die anderen verdanken.

Es ist viel, sehr viel schon gegen Kunstschulen, wie auch zu Gunsten derselben gesprochen und geschrieben worden. Meiner Ueberzeugung nach ist die durch den Ehrgeiz des Schülers hervorgerufene Anregung seines Geistes zu noch höherer, sich noch mehr auszeichnender Thätigkeit ein so ungemein zu betonendes Moment in der Heranbildung der Jugend, dass ich meinerseits unbedingt für die Bevorzugung von Schulen vor dem Privatunterrichte stimmen muss, um so mehr, da ja die vom Staate oder von Gemeinden unterhaltenen Schulen ausserdem auch noch stets mehr Geldmittel zur Beschaffung von Bildungsmaterialien besitzen, wie z. B. von Meisterwerken und Schriften aus dem Bereiche sowohl der speciell betriebenen, als aller Künste und Wissenschaften überhaupt, wozu noch gewöhnlich der kostenfreie, oder doch wenigstens im Preise sehr ermässigte Besuch der Staats- oder der Stadt-Institute für die betreffenden Künste mitzurechnen ist.

Wenn ich aber hiermit Partei ergreife für den Bestand der Kunstschulen überhaupt, so veranlasst mich anderseits die Art und Weise, wie solche gegenwärtig eingerichtet und geleitet werden, zu entschiedenem Auftreten gegen die bestehenden Einrichtungen dieser Schulen. Man braucht nur den Studienplan und die Lehrmethoden aller bisher bestehenden Kunstschulen, sie mögen nun der Malerei, oder Sculptur, der Bühne oder Musik geweiht sein, etwas eingehender zu betrachten, und man wird unbedingt eingestehen müssen, dass in allen diesen Schulen nicht nur jede Kunst an und für sich, sondern auch jede Richtung derselben eine einseitige, folglich beschränkte, ja schablonenhafte Behandlung erfährt.

Ludwig Eckardt — einer der grössten Kunstästhetiker unserer Tage — sagte in seinem hier jüngst gehaltenen Vortrage über Robert Schumann von diesem Künstler par excellence:

„Hochgebildet erkennt er — der erste Musiker — die Einheit aller Künste, oder richtiger: die Einheit der Kunst.“

Schumann selbst spricht dies aufs Deutlichste in folgenden Worten aus:

„Der gebildete Musiker wird an einer Rafaëlschen Madonna mit gleichem Nutzen studiren

können, wie der Maler an einer Mozart'schen Symphonie. Noch mehr, dem Bildhauer wird jeder Schauspieler zur ruhenden Statue, diesem die Werke Jenes zu lebendigen Gestalten; dem Maler wird ein Gedicht zum Bilde; der Musiker setzt die Gemälde in Töne um.“

In welcher Kunstschule aber — so darf ich fragen — dürfte dieses Princip einer G e s a m m t - k u n s t, als bildende Mutter jedes einzelnen Kunstzweiges sich anerkannt erweisen? In den Malerschulen eben so wenig als in den Meister-Ateliers der Bildhauer oder in den Conservatorien für Musik will man Etwas von der Mitpflege der übrigen Schwesterkünste wissen, — wird ja doch sogar die älteste derselben, die vorzüglichste Leiterin und Hauptanregerin der künstlerischen Phantasie, die Poësie des Wortes auf die unverantwortlichste Weise vernachlässigt, von den übrigen, zur allgemein-menschlichen wie zur socialen Ausbildung eines Künstlers der Jetztzeit so unerlässlich nothwendigen Wissenschaften gar vollends zu schweigen! Am Meisten trifft man dieses Princip des Beruhens einer Specialkunst anf der Gesammtheit aller Künste und Wissenschaften noch in T h e a t e r s c h u l e n an, — nämlich, wo solche als wirkliche Schulen für Bühnenkunst (und nicht für das Ballet

allein) existiren. Freilich giebt es deren überhaupt noch äusserst, äusserst wenige, 'in dem hier gemeinten Sinne aber wohl nicht eine Einzige.

Unter den Künsten giebt es keine zwei andere, die einander so verwandt, so ineinander greifend, einander ergänzend wären, als die Künste der Bühne und der Musik. Während der Maler und der Bildhauer schon in der Production allein ihres Werkes die definitive Beendigung desselben erreichen und es dem Beschauer sofort vorführen können, bedarf die beendete dramatische, wie die musikalische Schöpfung, um sich dem Zuhörer verständlich zu machen, noch einer, dem Kunstwerke entsprechenden Reproduction. Somit aber steht es fest, dass die Heranbildung eines Bildhauers oder Malers, ausser der allgemeinen, so zu sagen ästhetischen Geistesentfaltung, nur noch die Erlernung der Technik des Producirens erfordern, dagegen die Künste des Dramas und des Tones sich jede noch in zwei besondere Classen abtheilen; in die Kunst der Dichtung und die Kunst des Vortrags, von denen aber keine ohne die andere zu existiren vermag. Der Theaterdichter kann nicht ohne den Schauspieler der Componist nicht ohne den ausübenden Mu-

siker bestehen, und umgekehrt der Schauspieler ebenso wenig ohne den Theaterdichter, wie der ausübende Tonkünstler ohne den Componisten. Zugleich jedoch geht daraus hervor, dass der Wortdichter und der Tondichter ihre Productionen im Hinblick auf die Möglichkeit einer entsprechenden Reproduction herzustellen haben, ebenso wie der dramatische und der musikalische Reproducteur einer kritischen Auffassung und Wiedergabe der Intentionen des Dichters und des Componisten fähig sein müssen.

Im Verlaufe dieser Einleitung habe ich mehrfach die Nothwendigkeit für den zu bildenden Künstler betont, sich mit Wissenschaften zu beschäftigen, welche seinen Geist und sein Gemüth zu entwickeln vermögen. Mit dem Worte „Geist“ aber will ich die zwei Begriffe: Verstand (als Verbindung der Thätigkeit des Nachdenkens, des Folgerns und des Urtheilens) und Phantasie (als die Thätigkeit der schaffenden Vorstellungskraft) bezeichnet wissen. Dagegen dient „Gemüth“ als Begriff des seelischen Empfindungsvermögens. Dass sowohl der Verstand und die Phantasie geregelt und geschärft werden können, dürfte wohl ebenso unleugbar sein, als dass das Gemüth einer Läuterung und Erhebung fähig ist.

Die Wissenschaften, welche die Entfaltung des Verstandes bezwecken, sind die Mathematik und die Logik (Metaphysik); die Phantasie hingegen findet ihre Nahrung in der Erd- und Völkerkunde, in der Geschichte, insbesondere in der Volks- oder Nationalgeschichte (wozu ich auch die Mythen und Sagen der verschiedenen Völker und die Alterthumskunde zähle), und schliesslich im Studium der poëtischen Literatur wie der eigenen so auch anderer Nationen, vor Allem der classischen alten Völker (sei es auch nur aus guten Uebersetzungen). Die Letztere, d. h. die Literatur der Wortdichtungen dient zugleich auch zur Läuterung und Hebung des Gemüthes, in Gemeinschaft mit allen Schwesterkünsten: öfteres Betrachten oder Anhören der schönsten Werke nicht nur aus dem Gebiete der eigenen sondern auch anderer Kunstbranchen ist für das Gemüth wie für die Phantasie des angehenden Kunstjägers das fördernde Mittel.

Aus diesen allgemeinen Vorerinnerungen wird es uns nun sehr leicht werden, festzustellen: wie und was in Schulen dramatischer und musikalischer Kunst zu lehren und zu erlernen sein müsste, um grössere und sicherere Resultate zu erzielen als bisher — wo nur das Genie, und zwar durch sich allein, die Ergänzung zu

seiner völligen Entfaltung sich zu erringen im Stande war.

Im Hinblicke auf die Wissenschaften, deren Betreibung ich als Nothwendigkeit zur Entfaltung des Verstandes, der Phantasie und des Gemüthes im angehenden Künstler hingestellt habe, wird so Mancher erwidern wollen, dass ja diese Wissensgegenstände ohnehin von den Schülern und Schülerinnen beim Eintritte in dramatische und musikalische Kunstschulen als bereits absolvirt verlangt würden, folglich aber auch abermalige Lehrvorträge derselben überflüssig wären. Diesem Einwande begegne ich einfach mit der Frage: welche Bedeutung hinsichtlich wirklichen Wissens haben Zeugnisse die nur bekunden: „dass der Sohn oder die Tochter vom Herrn So und so in dem und dem Lehrinstitute über den oder den Gegenstand die Lectionen besucht und darin mehr oder minder bedeutende Fortschritte gemacht habe.“ — Schwerlich liegt wohl denselben ein anderer Sinn zu Grunde, als derjenige, dass der oder die Betreffende die Nomenclatur der in diese Wissenschaft einschlagenden Objecte, oder höchstens noch deren schulgerechte Erklärung (ich sage: „Erklärung“ und nicht „Erläuterung“) ins Gedächtniss (und wiederum sage ich: „ins

Gedächtniss“ und nicht „in sich“) aufgenommen habe. — Zu welchem Zwecke aber verlange ich das Betreiben jener Wissenschaften? Zum nur handwerksmässigen Kennen etwa der blossen Namen und Facta? Doch wohl vielmehr zur Anregung des Geistes, vermöge wirklichen Verständnisses der betreffenden Wissensgegenstände, was seinerseits nur eine Folge des eigenen Nachdenkens und eigenen Urtheilens über dieselben sein kann. Für die Zulassung zu respective höheren Lehrschulen (Fürstenschulen, Akademien, Universitäten) möchte derjenige Grad von Schul-Vorbildung, welcher heutigen Tages zur Aufnahme in Kunstschulen berechtigt, allenfalls genügen; nicht etwa aus dem Grunde, als ob ich die Letzteren über die Ersteren zu stellen mich erdreistete, sondern gerade eben deshalb weil in diesen höheren Lehrinstituten die betreffenden Wissenschaftsgegenstände ferner, eingehenderer Besprechung und Erläuterung unterworfen werden, das eigene Nachdenken über dieselben in Anregung gebracht sich erweist, während nach Eintritt in eine Kunstschule jene nur angelernten Schulkenntnisse nicht nur keine fernere Erläuterung erfahren, sondern unwillkürlich als blosser Gedächtnissballast in totale Vergessenheit verfallen und in Kürze so

gut als gar nicht mehr im Geiste des oder der Betreffenden existiren, folglich aber auch keine geistige Frucht bringen können.

Aber auch zwischen der Art und Weise, wie jene, für jeden gebildeten Menschen erforderlichen (deshalb gewöhnlich unter dem Gesamttitel „Humaniora“ bezeichneten) Wissenschaften auf Akademien und Universitäten erläutert werden, und derjenigen, wie deren Vortrag, dem Zwecke der Bildung junger Künstler entsprechend, wünschenswerth erscheint, dürfte kein geringer Unterschied sich herausstellen. Bei der Unterweisung der Letzteren soll das Ziel hauptsächlich Entwicklung und Veredelung der Phantasie sein, während die Vorträge ersterer Art vorzüglich auf die Entfaltung des Verstandes gerichtet sind. Die Professoren akademischer Lehrstühle werden demnach mehr Specialgelehrte sein können, die Vortragenden in Kunstschulen entweder selbst Fachkünstler oder Kunstästhetiker sein müssen.

Näher die Schulen für dramatische und musikalische Kunst anbelangend, so wird der Unterrichtscursus für geistige Entwicklung fast der nämliche sein in Beiden, der Vortrag der Mathematik und Logik sogar in gleicher Weise wie etwa in Gymnasien, auch wohl bis

zu derselben Stufe der Wissenschaft. Dagegen wird die Erdkunde mehr die Schilderung der Natur verschiedener Länder; die Völkerkunde mehr die Schilderung der nationalen Sitten, der Lebensweise, der Charaktere der einzelnen Völker und selbst Stämme zum Gegenstande nehmen. Dem Geschichtsunterrichte wird weniger die politische als die eigentliche Volksentwicklung; der Alterthumskunde vornehmlich die Entfaltung eines fortlaufenden Bildes des sich mit den Zeiten wandelnden National- und Familienlebens, der Trachten und Geräthschaften verschiedener Völker zu Grunde liegen; die Literaturgeschichte endlich bei weitem weniger die Sprachformen der verschiedenen, Epoche machenden Dichtungen, als deren poëtischen Inhalt berücksichtigen.

Ganz speciell auf die genannten zwei Kunstbranchen aber, wird sich der Declamationsunterricht zu beziehen haben, dessen tiefste und umfassendste Kenntniss insbesondere dem angehenden Schauspieler unumgänglich nothwendig ist. Ja, ich wüsste wahrlich noch von keinem bisher angewandten, diesem Zwecke vollkommen entsprechenden Systeme declamatorischen Unterrichts. Deshalb erlaube ich mir denn auch folgende Stellen aus meinem (bei Gelegenheit

der dritten Allgemeinen Tonkünstlerversammlung in Karlsruhe am 26. August 1864 gehaltenen) Vortrage „über die Erweiterung des Lehrplans in den Musikschulen“ anzuführen:

„Ich würde einen solchen Declamationscursus in vier Hauptabschnitte zerlegen. Der erste, die Lehre von der Metrik, hätte die technischen Formen der Wortpoësie zu behandeln, demnach also zuerst die Erläuterung von Fuss und Vers, und die verschiedenen Arten derselben; sodann die verschiedenen Strophenformen. In erster Linie die alten Formen der Griechen und Römer, nämlich die epische Form (der Hexameter); die epigrammatische Form (das Dystichon); die Nomen- und Odenform (die sapphische, alkäische, anakreontische, horazische Strophe und ähnliche); die antike Chorform in Strophe und Gegenstrophe u. s. w. Ferner: die spätere — neu-lateinische — Form (die epischen Alexandriner); sofort die mittelalterlichen Formen: die romanischen — oder richtiger vielleicht die provençalischen und gothisch-maurischen — Formen (das Madrigal, das Rondo, die Romanze); die italienischen Formen (das Sonett, die Octaven); die altdeutsche Liederform (die Weisen der Minnesänger und der Meistersinger); die französische Form (das aus dem Rondo abstammende

Vaudeville-Couplet mit Refrain). Endlich die neueren und neuesten Formen: die klassischen oder griechisch-deutschen Formen (Bürger, Voss, Hölty, Matthiesson, Göthe, Schiller); die Formen der Romantiker (Uhland, Platen); die Formen der Gegenwart (Heine, Rückert, Lenau u. s. w.).“

„Der zweite Abschnitt oder die Lehre vom natürlichen Tonfalle der Stimme müsste, meiner Ansicht nach, enthalten: die Klangverschiedenheit der Vocale und deren natürliche Neigung zur Höhe oder Tiefe; den Einfluss der Consonanten auf die natürliche Tonhöhe der Vocale; das Wesen der Betonung vermöge der Tonveränderung, nämlich Betonung durch Tonerhöhung, resp. Tonverstärkung, und Betonung durch Tonerniedrigung, resp. Tonverminderung; die Anwendung von ganzer und halber Stimme, vom Flüstern, von hohler Stimme, nebst der Charakteristik aller dieser verschiedenen Coloriteffecte.“

„In der dritten Abtheilung oder in der Lehre vom ausführenden Vortrage würde ich praktische Erläuterungen wünschen vom Vortrage einzelner Verse und Strophen. Dazu gehören das Aufsuchen der inhaltlichen Hauptmomente in denselben und die Fest-

stellung der für die Letzteren passendsten Arten von Betonung; die logische Verbindung und Trennung der einzelnen Verse. Daran müsste sich die Vortragsart ganzer Dichtungen knüpfen lassen. Die darauf bezügliche Aufgabe würde hauptsächlich in der Bestimmung des Grund-Toncolorits bestehen je nach dem Grundgedanken, nach dem allgemeinen Inhalte der Dichtung; sodann aber in der Eintheilung derselben nach den inhaltlichen Hauptmomenten und in der Vergleichung derselben mit einander zum Behufe der näheren Bestimmungen in der Abweichung vom Grundtoncolorite; — mit einem Worte in der Feststellung aller Haupt-Tonabschattungen für die einzelnen Gruppen der Dichtung. Den Beschluss dieses Abschnitts hätte die Anleitung zur detaillirteren Analyse besonderer Momente jener Gruppen zu bilden, im Hinblick auf vorzüglich zu betonende einzelne Verse, Vertheile oder Worte.“

Diese drei Abschnitte dürften sowohl in Theaterschulen als auch für Conservatorien der Musik gleiche Anwendung finden, und nur der vierte, letzte Abschnitt, die Lehre von der Anwendung der erläuterten declamatorischen Grundsätze würde je nach dem Kunstzwecke eines jeden der beiden genannten Institute das

speciellere Ziel vor Augen haben. Für den angehenden Bühnenkünstler wäre zudem noch die Anleitung zu natürlicher ausdrucksvoller Mimik und Pantomime dazwischen einzuschalten (eine Wissenschaft in deren Auseinandersetzung, meines Wissens wenigstens, noch Niemand den Begründer derselben, Engel übertroffen haben dürfte), und dann erst zur Anleitung im praktischen Rollenstudium überzugehen sein. Dieses letztere Studium wäre seinerseits durch die Lehre der verschiedenen Redeformen einzuleiten: 1) die gesellschaftlich-prosaïsche oder Conversationsform; 2) die dichterisch-prosaïsche oder pathetisch-prosaïsche Form; 3) die Formen des Lustspiels in Versen und 4) die Versformen des Trauerspiels.

Dem jungen Tonkünstler hingegen würde ich im letzten oder vierten Abschnitte „auf die Behandlung der allgemeinen Formen in der Verbindung von Wortpoësie und Musik hinweisen, also auf die Behandlung: 1) der rein-recitativen Form; 2) der rein-melodischen Form; und 3) auf die gemischte Form, wie sie namentlich die neueste Gesangsrichtung adoptirt hat. Als eine der Hauptregeln der Declamation in der Gesangscomposition, nach moderner Anschauung, hat sich

unter Anderem herausgestellt, dass die Wiederholung von Worten und ganzen Sätzen vor Allem nur als höchste Potenz der Betonung aufzufassen sei. Die Capitel von den Formen der verschiedenen Textgattungen für Gesangscomposition, nämlich von den, musikalischen Zwecken dienstbaren, Gattungen der Wortpoësie, also von den Formen der Oper, des Oratoriums, der Cantate, der Ballade, des Liedes u. s. w. würden die Vorträge abzuschliessen haben.“

„Dass für Operncomponisten ausserdem noch die nähere Kenntniss der dramaturgischen Anforderungen unerlässlich ist, findet sich in letzterer Zeit zum öfteren schon in Anregung gebracht.“

Hiermit schliesse ich die allgemeine Einleitung ab und wende mich nunmehr speciell dem nach oben auseinandergesetzten Principien erweiterten Unterrichtsplane in einer jeden der beiden hier in Betracht gezogenen Kunstschulen zu.

A. Die Musikschulen.

Die erste Frage, welche uns bei der Untersuchung der ihrem Ziele und Zwecke entsprechendsten Einrichtung einer Schule entgegen treten muss, wird natürlich diejenige nach eben

jenem Ziele und Zwecke sein. Eine Musikschule — das wird Jedermann sofort nicht anders sagen können — bezweckt tüchtige Musiker zu bilden. Aber (und in dieser zweiten Frage gibt sich denn alsogleich der Unterschied zwischen den Anschauungen alter und neuer Zeit kund) in wie viele Arten oder Classen und in welche namentlich lassen sich die Musiker eintheilen? abgesehen überhaupt von denjenigen, welche die Tonkunst ganz und gar nicht zu ihrem Lebensberufe machen, wobei ich das Wort „Beruf“ im höheren Sinne, und nicht nur als blosse materielle „Erwerbsquelle“ verstanden wünsche. Als Musiker wird sowohl der schaffende, wie auch der (im engeren Sinne) ausübende, sowohl der ausübende Massen dirigirende, als auch einzelne Schüler unterrichtende Tonkünstler bezeichnet. Ausserdem sehen wir auch die ausübenden Musiker in Solisten und Ripienisten*) sich theilen. Nur die dramatische Kunst noch hat ähnliche

*) „Ripienist heisst der Sänger oder Spieler im Orchester, welcher nicht Solo spielt, sondern bloss die Stimme verstärkt. Der Ripienist nimmt also eine untergeordnete Stelle ein und muss sich ganz nach dem Anführer oder Vorspieler richten.“ (Allg. deutsche Real-Encyklopädie. Leipzig. F. A. Brockhaus 1830.)

Divisionen und Subdivisionen ihrer Jünger aufzuweisen, worauf ich am gehörigen Orte zurückkommen werde; alle übrigen Künste (die Baukunst etwa ausgenommen)*) kennen fast nur schaffende Künstler, die zugleich auch selbst die Ausführer ihrer Schöpfungsideen sind, denn sogar um eine Copie eines Kunstwerkes darzustellen, ist — wie bei dem Arrangement oder der Transcription eines Musikstückes — eigene Schaffenskraft nothwendig. —

Vor Allen ist für den schaffenden Tonkünstler — bei steter Voraussetzung der dazu erforderlichen technischen Vorstudien — das Wichtigste, die reichere Entfaltung der geistigen Anlagen zu erzielen, weil nur aus solcher allein uns die richtige Kunstanschauung, und wiederum aus dieser das richtige Verständniss sowohl der Aufgaben der Kunst als auch der anzuwendenden technischen Mittel zu erblühen vermögen.

„Ich habe mit Vorsatz betont — (sagte ich in meinem oben schon erwähnten Vortrage zu Karlsruhe) —, dass diese reichere Entfaltung

*) Auch in der Baukunst ist der schaffende Künstler vom ausübenden zu unterscheiden, so wie gleichfalls der Letztere Leiter der ausführenden Arbeitermassen ist.

der geistigen Anlagen insbesondere für die schaffenden Künstler zur Nothwendigkeit werde. Unter dem Ausdrücke: schaffende Tonkünstler jedoch verstehe ich vor Allem die Tonsetzer; sodann in zweiter Reihe: die, nach wahren Virtuositenthume strebenden, ausübenden Künstler. Im weiteren Sinne aber müssten zu den Letzteren wohl auch noch die Dirigenten gerechnet werden.“

„Von den übrigen nicht schaffenden Musikern würde ferner einer solchen höheren Ausbildung — wenigstens doch theilweise — noch eine andere Classe von Musikern bedürfen: diejenigen nämlich, welche sich dem Berufe des Unterrichts in der Musik widmen wollen.“

„Die rein-praktischen Tonkünstler hingegen, die nur den Zweck beanspruchen, tüchtige Orchestermmitglieder zu werden, würden natürlich nach wie vor sich vollkommen mit demjenigen theoretischen Wissen und technischen Können bescheiden mögen, zu dessen Erlangung unsere Musikschulen auch bisher alle Gelegenheit dargeboten haben. Da hiermit also für den Zweck und das Ziel dieser letzten Kategorie von Tonkünstlern die bisherigen Mittel der Ausbildung in den Musikschulen von uns als völlig genügend anerkannt sind, so bleibt

mir selbst verständlich in dieser Hinsicht nichts weiter hinzuzusetzen.“

Was aber, so darf ich fragen, wird gegenwärtig vom schaffenden, wie ausübenden Tonkünstler verlangt? Dies beantworte ich mit den Eingangsworten jenes Vortrages:

„Es ist wohl unnöthig zu wiederholen, was schon so oft von begabteren Vorkämpfern der neuesten Richtung in der Musik aufs Klarste und Geistreichste dargelegt worden ist, dass nämlich im Kunstleben und im Kunstwirken zu den früheren Idealen und Aufgaben des Musikschaffens, — seit Beethoven die tief-geistigen Saiten des Gemüths, die Saiten der innerlichsten Reflexion angeschlagen, — in unseren Tagen noch, als besonders zu betonendes Moment, der poëtisch dramatische Inhalt der Tondichtung hinzugetreten ist.“

„Den früheren, unbestimmten, blossen Gefühls- und Gemüths-Wiederhall bestrebt sich die jetzige Musik umzutauschen gegen die bestimmteren Ausdrücke einer wirklichen Tonsprache. In unseren Tagen dürfte es für den schaffenden, wie für den ausübenden Musiker kaum noch zulässig sein, sich mit bloß äusserlichen musikalischen Wirkungen zu bescheiden, ohne deren innere Motive klar und präcis her-

vortreten zu lassen. Vom Tonkünstler der Jetztzeit wird also nicht mehr alleinige Musik, — es wird von ihm überlegtes Verständniss und durchgeistete Wiedergabe der darzustellenden Musik, — eine, nach allen Seiten hin wirkliche Ton-Dichtung verlangt.“

„Und die Technik?“ — so höre ich fragen — „hat dieselbe etwa in der Kunst einen ganz und gar untergeordneten Standpunct einzunehmen?“ —

Im Gegentheil! Die Behandlung des betreffenden Instrumentes wie die praktische Kenntniss der naturgemässen Grundlagen von Melodie, Harmonie und Rhythmus sind unbestreitbar von der grössten Wichtigkeit für den Tonkünstler. Denn, mögen sein Verstand und seine Phantasie immerhin noch so ausgebildet sein, so wird er gleichwohl, insofern er nicht auch des technischen Ton-Materials völlig Herr geworden, nie und nimmer die in seiner Seele auftauchenden Gefühlsbilder in der Sprache der Töne auszudrücken vermögen, ganz dem ähnlich, wie Niemand in irgend welcher Sprache zum wirklichen Dichter werden kann, der nicht das Material wie den Geist derselben aufs Vollkommste überwunden und in sich aufgenommen hat. Dieser Vergleich aber — der unleugbar der treffendste

und passendste ist, welcher hier Anwendung findet — führt uns wiederum auf die Erlernung des Geistes der Sprache: also sogar mit und in dem Studium des technischen Theils der Tonkunst, sollen wir den Geist derselben im Materiale selbst derselben zur erforschen und zu beherrschen uns bestreben. Und da darf ich denn wohl die Frage erheben: entsprach und entspricht wohl — bis jetzt sogar — der in den Musikschulen ertheilte technische Unterricht auf den Instrumenten sowohl, wie in der Musiktheorie dieser Aufgabe?

Leider wird die Antwort zumeist nur eine verneinende sein können!

Der musikalische Unterricht, wie wir demselben heut zu Tage noch immer begegnen, beruht sammt und sonders nur auf schablonenartigen Handwerksprincipien! Hart und schroff klingt dies Wort — ich gestehe es ein. — Jedoch wie der Arzt kein Bedenken tragen darf das Messer in die Wunde zu stoßen, um die Fäulniss herauszuschneiden, so darf auch derjenige nicht ängstlich und kleinlich um den Wortausdruck feilschen, dem es gilt der Kunst wahrhaften Nutzen zu bringen. Dass es aber in der That so ist, wie ich sage, das werde ich auch beweisen können.

Fürs erste also lassen Sie uns den herkömmlichen Unterricht im Instrumentalspiel näher beleuchten, wobei ich sogar von den Anfängern absehen will — obschon man selbst dem kleinsten Schüler immerhin nebst der Erklärung des technischen „Wie“, stets auch die Erläuterung des geistigen „Warum“ geben könnte und sollte. Man wende mir nicht ein, dass Kinder noch nicht fähig seien, dieses „Warum“ zu begreifen; versteht es nur, euch selbst zu engerem Verständnisse mit dem Geiste des Kindes einzustimmen, demselben in seiner Ausdrucksweise euch begreiflich zu machen, und es wird gewiss euch verstehen. Doch — das gehört bereits fast ins Bereich der Pädagogik. — Nehmen wir also den Unterricht einigermaassen schon vorgeschrittener Schüler. Wie wird derselbe betrieben? Auf was richtet sich fast ausschliesslich das Augenmerk des Lehrers? — Vor Allem auf den Gebrauch des richtigen Fingersatzes, und in zweiter Linie erst auf die Nuancen d. h. auf das übliche Beobachten der Piano- und Fortezeichen, der Diminuendos und Crescendos, der Ritardandos und Accelerandos u. s. f. „Und worauf mehr — höre ich fragen — soll denn noch gesehen werden? Was denn, ausser richtigem Fingersatze und richtigem Nu-

anciren, könnte wohl noch vom ausübenden Musiker verlangt werden?“ — Es ist vollkommen recht, antworte ich, dass auf das Erstere streng gehalten wird, aber — man wird mir doch auch nicht abstreiten können, dass das Wissen eines guten Fingersatzes durchaus nur in den rein-handwerklichen Theil der Musik gehört. Ebensowenig vermag man zu leugnen, dass die alleinige angelernte, handwerksmässige Ausübung vorgeschriebener Nuancenzeichen noch keinen künstlerischen, durchgeisteten Vortrag auszumachen im Stande ist. Das „Wie“ ist hier Nebensache. Begreift, oder vielmehr fühlt erst der Schüler, warum hier ein Piano, dort eine Forte, warum an dieser Stelle Accelerando, an jener Rallentando geschrieben steht, fühlt er sich durchdrungen von der geistigen, von der logischen Nothwendigkeit dieser Nuancen, so wird diese Ueberzeugung auch auf sein künstlerisches Verständniss einwirken, dieses Verständniss aber sich unwillkürlich seinen Fingerspitzen mittheilen, und werden dieselben ohne Weiteres, dem seelischen Impulse folgend, die Nuancen richtig ausführen wollen, wobei das „Wie“ dieser Ausführung sich alsdann ganz von selbst einfindet. Wodurch anders aber kann dem

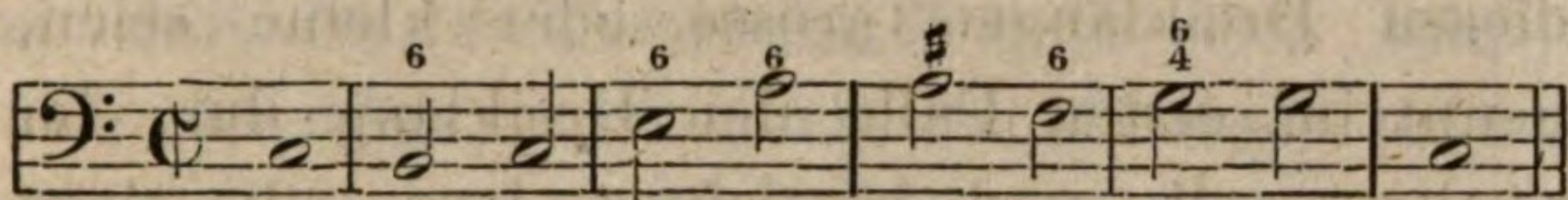
Schüler jene Ueberzeugung von der logischen Nothwendigkeit solcher Nuancirungen beigebracht werden, als indem man mit ihm bei jedem, hinsichtlich des Fingersatzes schon eingeübten, Stücke, dasselbe im Bezug auf die dichterischen Intentionen des Componisten analysirt, indem man ihn lehrt, die Musik als Tonsprache aufzufassen und zu verstehen, als eine Tonsprache, die ebensogut ihre syntaktischen Grundsätze für logische Ausdruckswendungen hat, wie jede Wortsprache. In welcher Musikschule aber, darf ich wohl mit Recht fragen, wird die Analyse der Stücke in diesem Sinne betrieben? Man dürfte mir wohl die Antwort darauf schuldig bleiben. Höchstens wird man noch Lehrer finden, die das einzustudirende Stück entweder sich von ihren Schülern nach deren bloß instinctiven Auffassung (denn eine andere, auf fester Ueberzeugung zufolge geregelter Anschauung beruhende, lässt sich bei keinem Schüler noch erwarten) vortragen lassen und dabei einen oder den anderen Ausdruck corrigiren, oder — was gewöhnlicher geschieht, weil es bequemer ist — wohl nur selbst vorspielen und dazu die unbedingte Ordre abgeben: „So und nicht anders haben Sie es zu machen!“ In jenem wie in diesem Falle jedoch bleibt der

Schüler völlig im Unklaren über das „Warum“ der Correkturen oder der Vortragsart des Lehrers.

Man wird mir einwenden wollen, dass bei der Menge der binnen einer gewissen Stundensfrist zu unterrichtenden Schüler sich keine Zeit zu solchen Analysen finde. Nach der jetzigen Einrichtung der Musikschulen — allerdings. Aber eben diese Einrichtung erscheint mir ja mangelhaft.

Nicht weniger unlogisch und handwerksmässig — denn was ist die Unterrichtsschablone anders, denn handwerksgeläufige Unterweisung in einer Sache? — also nicht weniger unlogisch und handwerksmässig, sage ich, verfährt man mit der Lehre von der Composition. Fürs Erste nenne ich es unlogisch, die Regeln des praktischen Baues selbst zur selben Zeit zu lehren anzufangen, wo man kaum noch begonnen, den Schüler mit den verschiedenen Baumaterialien und deren natürlichem Verbande untereinander bekannt zu machen. Fürs Zweite ist die Art und Weise, wie diese praktische Anleitung beginnt, eine durchaus nur von blossem handwerksmässigem Abzählen der Intervalle abhängige, ohne im Geringsten der künstlerischen Entwicklung Nutzen zu bringen. Soll ich Beweise geben? Man nehme das erste beste Lehr-

buch nach bisheriger Methode zur Hand, oder man vergleiche auch die Aufgaben, welche die Lehrer den Schülern zum Ausarbeiten geben, sobald dieselben nur erst einigermaassen bis zum Begreifen der Dreiklänge und deren Umkehrungen gekommen sind. Da schreibt denn der Lehrer z. B. ähnliche bezifferte Aufgaben vor:



und sagt ganz kurz, der Schüler solle die drei Oberstimmen dazu setzen, und den Grundbass jedes Accordes unter den Bassnoten durch römische Zahlen (im Bezug auf die Tonleiter der Tonica) bezeichnen. Und mit solchen Aufgaben werden die Schüler oft bis drei Lectionen hindurch beschäftigt.

Gehört etwa besonderer Geist, besonderes Nachdenken dazu oder blosses Gedächtniss und handwerksmässiges Abzählen, um diese Aufgabe zu lösen? Ist es denn so schwer zu behalten, dass, wo keine Zahl steht, die Bassnote auch zugleich Grundton? Dass die Zahl 6 bedeute, der Grundton sei der sechste höhere Ton, angefangen von der Bassnote, — die Zahlen $\frac{6}{4}$, dass jener auf der vierten Stufe von dieser gerechnet liege? Nun wird an den Fingern abgezählt und

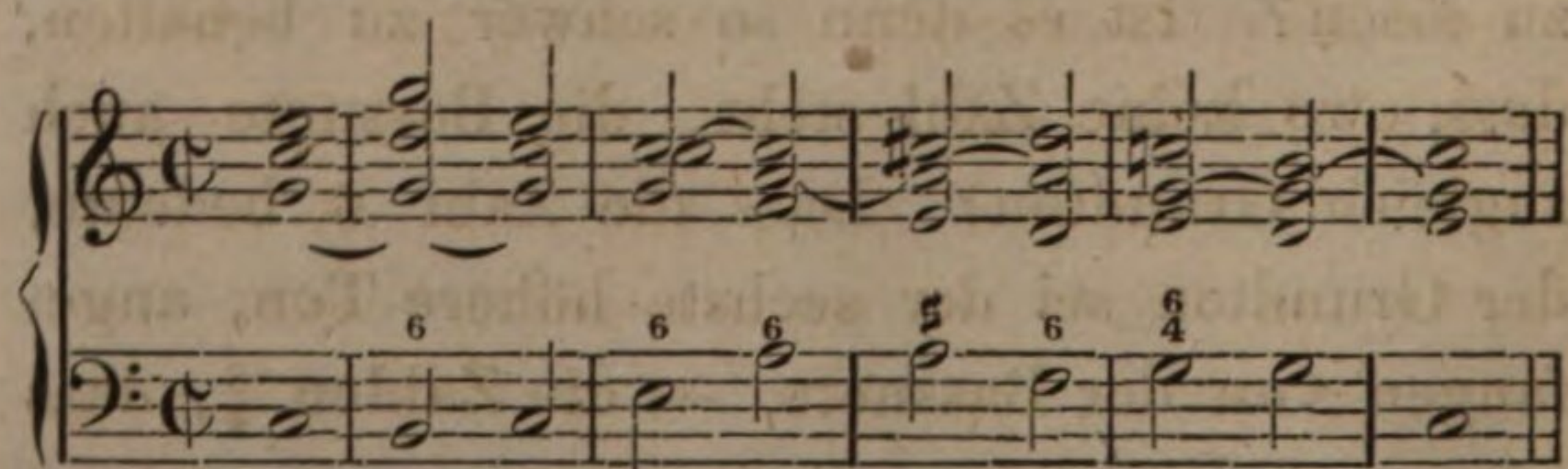
der Schüler findet, ohne alle geistige Anregung zu obigem Beispiele folgende Grundbässe:

C, G, C, C, F, A, D, C, G, C,

Er zählt ferner (stets an den Fingern) die dazu gehörigen Terzen und Quinten ab, und in gleicher Weise, ob die Terzen — in Conformität mit den Vorzeichnungen beim Schlüssel — in diesen Dreiklängen grosse oder kleine seien, nennt im ersten Falle den Dreiklang dur, im zweiten moll, und bezeichnet jene mit einer grossen, diese mit einer kleinen römischen Ziffer, gemäss den Stufen der Tonleiter welche er ebenfalls von C aus an den Fingern abzählt. Nun schreibt er also:

I, V, I, I, IV, VI, II, I, V, I.

Hierauf endlich folgt das maschinenförmige Ausschreiben der Accorde in enger Lage, in jeder Stimme immer vom letzten Tone zum allernächsten fortschreitend, und so erhält er die Lösung der Aufgabe:



I. V. I. — IV. VI. II. I. V. I.

ohne seinen Geist mit etwas anderem, als blosser mechanischer Arbeit angestrengt zu haben. Warum er eigentlich so und nicht anders die Aufgabe gelöst, weiss er nicht einmal, — noch weniger, weshalb die Folgen dieser Harmonien vom Ohre als zulässig erkannt werden. Ja, er begreift nicht einmal, warum der melodisch-harmonische Fortschritt im 3. Tacte im Grunde doch sein Gehör beleidigt, und sucht wohl sogar den Fehler in seiner eigenen Mache. Der Arme wagt ja nicht an der Unfehlbarkeit des Lehrers zu zweifeln, und geräth wohl gar in Zorn, wenn ihm ein Unbefangener sagt, dass wohl im Allgemeinen zwei Sextaccorde auf einander folgen können, jedoch nur wenn der Grundbass des Ersten sich zum Grundbasse des Zweiten nicht wie Dominante zu Tonica verhält, weil in solchem Falle die grosse Terz des Ersteren zum Grundbasse des Zweiten (oder zu dessen Octave) unbedingt fortschreiten müsse, mit Ausnahme etwa nur gewisser melodischer Sequenzen — von denen einstweilen dem Schüler — oder bei Aufgaben für diesen Schüler — Gebrauch zu machen höchst unstatthaft sei.

Oder soll ich von der lächerlichen, nichts weniger denn naturgemässen Erklärung

der sogenannten „verminderten Dreiklänge“ und insbesondere deren Anwendung und Fortschreitung sprechen? z. B. vom Accorde fis , a , c in der Tonart G-dur, und in der Tonart e-moll. Statt als Grundbass im ersteren Falle das ausgelassene D, also die Dominante der Tonart G und im zweiten das a, also die Subdominante der Tonart e zu bezeichnen, wird gelehrt in beiden Fällen das Fis als Grundton anzunehmen, so dass a als Terz, und c als verminderte Quinte des Accordes gelten. Warum aber fordert das Gehör (des Lehrers eben so gut wie des Schülers) im ersten Falle die Nichtverdoppelung des c, und seine Auflösung nach h? während dasselbe c im zweiten Falle verdoppelt werden und mit gleichem Rechte nach e wie nach h gehen darf?

Und mit solchen Wirrnissen hat der Schüler wochenlang zu kämpfen, bis er durch häufiges mechanisches Arbeiten nach gegebener Schablone zur handwerksmässigen Routine in solchen Harmonielösungen, wenn auch zu keiner innern Ueberzeugung von der logischen Richtigkeit solcher Combinationen gelangt.

Gab doch u. A. ein als höchst gelehrter Theoretiker verschriener Lehrer der Composition (in St. Petersburg) bei zweistimmigen contra-

punctischen Fortschreitungen den Rath: nur auf die zur Aufeinanderfolge durch die gegebene Regel berechtigten Intervalle zwischen den einzelnen Tönen der Stimmen Acht zu geben, ohne sich um die daraus sich herausstellenden Harmonienfolgen zu kümmern!!

Der eigentliche Grund dieser Wirrnisse im Begriffe von harmonischen Grundlagen, dieses Festhaltens an der traditionellen Anleitung zu schablonenhaftem Arbeiten ohne Hinzuziehung der geistigen Fähigkeiten liegt in dem unlogischen Durcheinanderwerfen der Lehre von den Naturgesetzen der Töne und der Lehre von der Anwendung derselben (vom blossen Brauch, vom Usus) in der Composition. Erst muss aber dem Schüler das unwillkürliche und unwandelbare Naturmaterial erläutert werden, und dann erst auf Grund der akustischen Gesetze die Regeln der möglichen praktischen Anwendung angezeigt werden.

Aber die traditionelle Schablone ist eben so bequem zum Lehren, und der Schüler gewöhnt sich ja auch endlich an dieselbe!! Was braucht er das „Warum“ zu wissen? Das würde ihn vielleicht nur dazu führen, sich über den Lehrer zu erheben. Fort also mit dem Grübeln des Geistes, und vivat die trationelle Schablone!

Unendlich und in unnöthiger Weise verwickelt ist also die immer noch vorherrschende traditionelle Lehre von der Harmonie mit ihren zahlreichen, auf blossem Anwendungsbrauche basirten Haupt- und „Nebenaccorden“ (!?) deren Erklärung mit wenigen Ausnahmen, aller Natur-Grundlagen entbehrt, ja nicht selten sogar denselben geradezu widerspricht. Freilich — Zeit, unermüdlicher Fleiss und gutes Gedächtniss, vor Allem aber die durch ein feinfühliges Gehör und musikalischen Instinct sich allmählig von selbst ausbildende Routine mechanischer Arbeiten bezwingen endlich selbst dieses — bodenlose Gebiet der Tonwissenschaft. Nach anderthalb bis zwei Jahren ist ein fleissiger und dabei ungewöhnlich befähigter Schüler im Stande jeder Art Accorde nach Belieben sich einander regelrecht folgen zu lassen. Warum aber er so und nicht anders verfährt, davon weiss der Schüler unter zehn Fällen vielleicht kaum einmal wirklich stichhaltige Gründe anzugeben. Am klarsten ist er sich noch über die Arten der Stimmführung bewusst, — deren traditionelle Regeln die einfachsten und am mindesten zahlreichen sind, — am wenigsten klar über die Modulation, — weil hierin, trotz aller Strenge und angeerbter

Steifheit der Accordenlehre, zufolge der traditionellen Begriffe von der sogenannten Enharmonik im absoluten Tonsysteme, noch die grösste Anarchie herrscht- —

So vorbereitet betritt der Schüler die Bahn der practischen Composition. Und abermals lauern hier Routine und Schablone auf ihr Opfer. Der Periodenbau wird auf die alleinige Zusammenstellung von nur je zwei- und viertactigen Musikversen oder Motiv-Einheiten als einzig gültiges Maass reducirt. Ob immerhin auch der Instinct des Schülers mitunter gradzählige Tactsätzchen mit ungradzähligen zu mischen sich angeregt finde, — weil diese Mischungen weder dem menschlichen Gehöre noch der menschlichen Logik widersprechen, — die Schablone fordert dennoch, wo sich solches etwa als der freigebohrenen Phantasie des Künstlers entsprungen vorfindet, bald die Einschlebung, bald die Ausmerzungen eines Tactes, nur jenem traditionellen Systeme der Gradzähligkeit zu Liebe. Der ganze Bau stützt sich demnach auf das rein mechanisch aufgebaute Gerüst traditioneller, wir möchten sagen: chinesischesymmetrischer Formen, von welchen nur das wirkliche Genie aus Machtgebot des eigenen

angeborenen Gefühls für freie Kunst und Kunstfreiheit sich zu entfesseln wagt.

Und welcher Art geschieht nun die Anleitung zum Schaffen ganzer Compositionsstücke? Erklärt der Lehrer etwa die dichterische Bedeutung, den Character der bestehenden Formen, wie dieselben nach und nach aus dem Inhalte der Werke historisch auf einander folgender, einander ergänzender Meister sich entwickelt haben? Mir sind bisher noch nie Erläuterungen dieser Art aufgestossen. Wohl aber bekam ich zum öfteren von Schülern (verschiedener Musikschulen) zu hören: dass diesem sein Lehrer eine Sonate, jenem der seinige wiederum eine Ouverture, einem Dritten ein dritter Professor ein Scherzo u. s. w. zu componiren aufgetragen hatte. „Nehmen Sie eine Sonate — wurde gesagt — von Mozart oder von Haydn, oder Mendelssohn, (nur Beethoven, Schubert und Schumann fanden sich fast nie vorgeschlagen) und studiren Sie dieselbe, und dann — machen Sie es in ähnlicher Weise!“ Ganz ebenso lauteten die stereotypen Recepte für die anderen Formen. Wurde dann nach der Meinung des Lehrers eine Verbesserung nothwendig — (ob immer mit logischem Rechte? das blieb sehr oft unentschieden) — so wurde

dieselbe hineingeschrieben, mit dem Zusatze: „so ist's besser!“ — Keiner der Lehrer aber erklärte (verstand auch wohl selten zu erklären) aus welchen Gründen seine Quasi-Verbesserung in der That besser sei, — besser sein müsse. Kurz auch hierin pflegt man das „Wie?“ nur schablonenartig zu lehren, ohne wahre Aufklärung über das eigentliche Wesen der Formen, als entsprechendster Hüllen für gewisse Tonschilderungen, mit einem Worte, abermals ohne das „Warum“ der Sache zu erläutern.

Nur die, auf geometrische Proportionen sich begründenden contrapunctischen, ebenso wie die rhytmischen — als arithmetische Zeittheilungs-Proceduren sich darstellenden — Formen, und in Folge dessen die figurirte Stimmführung haben, als rein technisches Wissen ein wirklich befriedigendes Lehrsystem erfahren. Trotzdem dürften selbst diese Branchen der tonsetzerischen Routine noch mancher Vereinfachung in ihrer Lehre fähig werden, sobald man auch in ihnen mehr die Erforschung des innerlichen als äusserlichen Zusammenhanges der einzelnen Stimmen, mehr die Begründung der Letzteren auf gegenseitige harmonische als blosse intervallische Folgen zum Principe erheben wollte.

Nicht minder wäre es wünschenswerth, dass

der praktischen Anleitung zur Instrumentation nicht allein die blosse Erklärung der rein technischen Mittel (d. h. des Umfangs, und der üblichen Passagen wie der Schwierigkeiten) jedes Instrumentes vorangehe, sondern dass der Schüler auch mit dem geistigen Theile desselben, d. h. mit seinen dramatischen Ausdrucksmitteln, wie mit den verschiedenen Charakteren menschlicher Empfindungen, denen die verschiedenen Register, die verschiedenen Klangerzeugnisse, die verschiedenen Figurationsbilder, die verschiedenen rhythmischen Bewegungen sogar dieses Instrumentes am Besten entsprechen. „Le son fait la musique“ sagt ein französisches Sprichwort im Bezug auf den (geistigen) Inhalt einer Rede; um wie viel mehr muss dies im Betreff der eigentlichsten Tonrede gelten. — Sprechen doch auch die Maler von verschiedenem Charakter nicht nur der verschiedenen Grundfarben, sondern selbst der verschiedenen Abstufungen derselben. Ja ebenso unerlässlich wird es sein müssen, die durch verschiedene mögliche Tonfarben-Mischungen, d. h. durch verschiedene Instrumental-Combinationen zu erzielenden Charakter-Ausdrucksweisen zu erklären, und so den Geist des Schülers zum Nachdenken über solche Com-

binations-Klangwirkungen, seine Phantasie zur Erfindung neuer, eigenthümlicher Zusammenstellungen anzuregen. — Geschah aber und geschieht dies wohl gegenwärtig in Musikschulen? Seit wann? Wo? — Höchstens verweist der Lehrer auf Berlioz's Instrumentationslehre, statt dieselbe nur als Leitfaden zu eigenen Vorträgen zu nehmen und im Sinne und Geiste der neuen Richtung, der Richtung psychisch reflectirender Tonkunst (welcher ja auch Berlioz unbedingt folgt), einzelne Theile der Musterwerke aller Zeiten, betreffs der mit dem intentionnirten Charakterausdrucke correspondirenden Klangfarben-Mischungen und Klangfarben-Abwechselungen, seinen Schülern analysirend zu erklären. Und hier sehen wir also in der gang und gäben Methode des Orchestrationsunterrichtes nicht nur die Erläuterung des dichterisch vor Allem berechtigten „Warum“ vernachlässigt, sondern selbst auch die Anleitung zum technischen „Wie“ zumeist in höchst oberflächlicher, rein schablonenhafter Weise gehandhabt.

Partiturenlesen wird recht gut und befriedigend gelehrt. Dagegen fehlt durchaus die Anleitung nicht nur zur Auffassung der Musikstücke behufs des verständnissvollen Di-

rigirens derselben, sondern selbst zur technischen Fertigkeit in der Leitung von Orchester und Chormassen. Dass der Mangel einer solchen Anleitung gerade in höhern Musikschulen, wo dazu sich doch die beste Gelegenheit von selbst darbietet, nicht zu entschuldigen ist — sogar vom Standpunkte der alten Kunstrichtung — dürfte wohl unbestreitbar sein.

Wenn nun aber in den Musikschulen, selbst in den renommirtesten, schon der fast ausschliesslich bisher bevorzugte technische Theil des Unterrichtes in so prosaisch-mechanischer Art und Weise sich betrieben erweist, — was können und dürfen wir von den Vorträgen über diejenigen Wissenschaften erwarten, welche von Leitern und Vorständen der Musikschulen (geschweige denn von den Lehrern der technischen Kunstmittel, oder gar von den blos zünftigen Handwerkern der Tonkunst) — in directer Opposition mit den Anschauungen der grössten Meister aller Zeiten und aller Schulen — stets nur als „überflüssiger Wissensballast“, als „Luxusartikel aristokratischer Kunst-Dilettanten“ angesehen und bspöttelt wurden und noch werden?

Die Declamation und Aesthetik sind (mit wenigen Ausnahmen) fast überall, wenn überhaupt etwa im Unterrichts-Prospectus mit

erwähnt, auch nur eben daselbst noch allein zu finden: wirklich betrieben werden sie nicht; können auch gar nicht betrieben werden, indem jedes irgendwie zu erübrigende Stündchen Zeit von den an je welcher Schule dominirenden Herren Lehrern für sich in Anspruch genommen wird. Im Conservatorium zu Paris wird übrigens in der Bühnen-Declamation ziemlich eifriger Unterricht ertheilt, wenn nämlich man mit diesem Namen die schablonenhafte Routine französischer geschraubt-pathetischer Redekunst beehren will. Auch im St. Petersburger Musik-institute sollte, dem Projecte zufolge, dieser Zweig des Kunstwissens sehr sorgsame Pflege finden; doch liegen mir leider keine näheren Belege darüber vor, inwiefern diese gesunden Ansichten und guten Vorsätze in thatsächliche Erfüllung gebracht worden sind.

Poesie und Literatur, nebst deren Geschichte, gehören zu denjenigen Gegenständen, von denen die geehrten Directorien der meisten Musikschulen meinen, dass dasjenige, was die in Letztere eintretenden jungen Leute (im Alter von 16 bis 20 Jahren) von jenen Wissenschaften auf den Vorbildungsschulen zu erlernen Gelegenheit fanden — oder wohl richtiger: etwa

finden konnten, durchaus und vollkommen für einen „Musiker“ genüge.

Geschichte der Musik — ei, jawohl! — die steht gross und breit gedruckt in den Prospecten und wird auch effectiv vorgetragen! — Aber — — bringen auch diese Vorträge den gewünschten Nutzen? Werden sie zahlreich genug besucht? Werden sie verstanden? — Diese Fragen sind sehr kitzlicher Natur, wie man zu sagen pflegt, — denn leider, wird die Antwort fast überall verneinend ausfallen müssen, wenn auch (so viel ich nur persönlich mich davon zu überzeugen vermochte) den betreffenden Lehrern und Professoren wohl der bei weitem geringste Antheil an diesem Vorwurfe zufallen dürfte. Dieser einzige auf geistige Entwicklung junger Tonkünstler abzielende, unter allen bisher an Musikschulen gang und gäben Lehrgegenständen, unterliegt, wie keiner der übrigen, von Seite der Directorien einer höchst stiefmütterlichen Behandlung. Die Zeit, welche gewöhnlich dazu genehmigt wird, ist fast immer die unbequemste für Lehrer wie für Schüler, und selten auf mehr als zwei Stunden wöchentlich anberaumt, so dass der Vortragende zumeist sich beeilen, folglich aber in seinem Materiale sich sehr kurz fassen muss, um

im Verlaufe des Jahres-Curses wenigstens doch das Allernothwendigste auseinanderzusetzen. Demgemäss fehlt es an Zeit und Raum, näher eingehendere Schilderungen der allmählichen Entfaltung der Kunst von Epoche zu Epoche (hinsichtlich der Praxis wie der Theorie), oder der Charakteristik der Künstler wie deren vorzüglichster Erzeugnisse, geschweige denn einer Parallele zwischen dem Fortgange der Tonkunst und der allgemeinen Culturentwicklung zu geben. Von dem so nützlichen, ja fast unerlässlichen Vorführen irgend welcher epochemachender Kunstproductionen, um durch das Anhören derselben jenes allmähliche Fortschreiten der Kunst noch anschaulicher zu machen, ist nun gar nirgends wohl bisher die Rede gewesen. Bei so bewandten Umständen dürfte es selbst dem begabtesten, geistreichsten Kunsthistoriker zur Unmöglichkeit werden, den gewünschten Nutzen zu bringen; im Gegentheil, er muss ja unwillkürlich endlich alle Lust und Liebe für seine Beschäftigung, allen Schwung des Vortrages verlieren, und schliesslich gleichfalls dem allgemeinen Systeme gedankenloser Routine und Schablone verfallen! —

Es ist unter den Unterrichtsgegenständen, welche zum Ressort der Musikschulen gehören,

noch des Gesangsstudiums zu erwähnen. In Italien — dem Lande der schönen Organe und des Gesanges par excellence zufolge der Grossmuth der Mutter Natur — existirten (bis noch vor nicht gar zu langer Zeit) wie bekannt, ausser den Musikschulen, wo überhaupt schon der Gesang mit einer gewissen Vorliebe vor den übrigen Zweigen der Tonkunst betrieben wurde, noch besondere Singschulen unter der Leitung tüchtiger Gesangsmeister. In Paris — dem concentrirten Frankreich, dem Mikrokosmos gallischer Cultur — nahm gleichfalls im dortigen Conservatorium der Musik der Gesangsunterricht beinahe die erste Stelle ein: eine grosse Anzahl Lehrer (unter diesen Viele mit mehr oder minder berühmten Namen) beschäftigten sich mit der Ausbildung speciell sich dem Bühnengesange widmender Eleven und Elevinnen. — In beiden Ländern galt (und gilt zum Theil auch noch) als höchste Norm die traditionelle alt-italische Schule (und namentlich die der berühmten Bologneser und Neapolitaner Meister), die Schule, aus welcher ein Farinelli, ein Sesina, eine Cuzzi, eine Bordoni, eine Catalani, und in neuester Zeit Pasta, Grisi, Malibran und Viardot, ein Rubini, David, Tamburini und Lablache hervorgegangen sind. Und hier

— das liegt in der Natur der Sache selbst — war und ist die Tradition mehr als irgend wo an ihrem Platze. Die Organe der menschlichen Stimme vermögen ja (an für sich) auch selbst der geringsten Abänderung oder Verbesserung der Construction, wie etwa andere Instrumente, nicht zu unterliegen. Nur die Anwendung der Mittel, nicht aber die Mittel selbst konnten, zufolge des Fortschrittes in der Kunst und in der Anschauung von dem Zwecke derselben, eine Umwandlung erfahren. Gleich aber wie die Violine, seitdem dieselbe als Instrument vor zweihundert Jahren den Culminationspunct in der Ausbildung ihrer Structur erfahren, keiner äusserlichen Verbesserung mehr fähig ist, so dass das höchste Ziel jedes neueren Violinfabrikanten darauf hinausläuft, seine Instrumente den alten Fabrikaten der Amati und Guarnerini oder Streicher's möglichst ähnlich und gleich zu bauen, — also sehen wir in den Leistungen jener, von mir oben genannten Heroën und Heroïnen der Gesangkunst den technischen Organismus der menschlichen Stimme zu einem solchen Grade der Vollkommenheit emporgehoben, wie er dort, wo man den frühern Weg der Ausbildung der Gesangsorgane verlassen, nicht mehr zu finden war, noch ist und auch nicht sein

wird. Dass man die Colloratur, besonders die ohne höhern Zweck, nur um des Sinnenkitzels oder der Eitelkeit der Sänger willen über alles Maass wuchernde, zumeist sinnentstellende Colloratur aus dem Gesange verbannt hat, den Letzteren zu naturgemässer Einfachheit, zu dramatisch - wahrheitlicherem Ausdrucke hinzusteuern sucht — ist durchaus nur als ein unbestreitbarer Fortschritt in der Tondichtung und Tonmalerei belobend anzuerkennen. Aber deshalb soll man doch das Bad nicht mit dem Kinde selbst verschütten, — d. h. man soll anderseits bei der Feststellung des höhern, wahren Zweckes in der Kunst nicht gleich die als wirklich probat bewährten Mittel über Bord werfen, — blos weil sie eine lange Zeit hindurch fälschlich zum Zwecke erhoben waren. Man erinnere sich, dass die eigentlichsten, schönsten Triumphe, welche jene grossen Sänger und Sängerinnen gefeiert haben, gerade durch die am wenigsten collorirten Arien und Cantilenen erzielt wurden, durch diejenigen nämlich, in denen das einfache dramatisch - ergreifende Moment die Hauptsache war. Zugleich wolle man auch bedenken, dass die Mittel einer solchen erhabenen Darstellung einzig und allein auf den unbegrenzbar feinsten Abschattungen des Vortrages beruhen, welche

ihrerseits ohne ganz besondere Flexions-Ausbildung der Gesangsorgane unmöglich erzielt werden können. Diese Ausbildung der menschlichen Stimme aber bis zur Beherrschung aller möglichen, oft kaum unterscheidbaren Flexionen hinsichtlich nicht nur der Stärke und Milde des Klanges, sondern auch der verschiedenen Klangfarben, je nach dem erforderlichen Ausdrucke der Charaktere und Affecte, wird einzig nur durch Colloratur-Uebungen verschiedenster Art zu erreichen sein und bleiben! Und dies scheint man gegenwärtig vergessen zu haben, oder aus irthümlicher Ansicht von den natürlichen Grundlagen des Entwicklungsprocesses der Gesangsorgane absichtlich negiren zu wollen.

Deutschland vor Allem zeichnet sich ganz besonders durch ein solches „Negiren“ aus, und herrscht hier in der Anschauung vom Gesangsunterrichte — wie ja auch sonst leider in allen, allen Dingen — die berühmte (oder soll ich etwa sagen: die berücktigte?) „Einigkeit“! In Folge des fast gänzlichen Aufgebens des alten bewährten Systems, findet sich nirgends eine eigentliche feste Basis für den Solo-Gesangscultus vor: es sind in neuerer Zeit eine Unzahl von mehr oder minder gelehrten, von (dem Um-

fange nach) grösseren oder kleineren Werken über die Physiologie der Singorgane, über Stimm- oder Tonbildung, über Singunterricht im Allgemeinen und im Speciellen erschienen, es giebt eine erschreckliche Masse von Gesanglehrern, von denen fast ein Jeder nach besonderem und (was eben das Fürchterliche ist) nach höchst eigen herausgedüfteltem Systeme — experimentirt; und nur an Einem fehlt es immer mehr und mehr: an wirklich eminenten Sängern und Sängerinnen. Von den wenigen renommirten Künstlern und Künstlerinnen, die Deutschland gegenwärtig besitzt, bilden diejenigen kaum wohl ein Fünftel, welche in der That allüberall, selbst in Paris und Neapel*) als Glanzgestirne des Gesanges Anerkennung erhalten dürften, d. h. diejenigen, welche die Kunst des Gesanges nach allen Seiten gleich grossartig zu vertreten vermögen. Fragen wir nun nach der Schule, in der diese Künstler gebildet wurden, so werden wir in der Regel die

*) Mit vollem Rechte dürfte ich noch St. Petersburg nennen, welche Stadt, im Betreff der Muster-Gesangs-Vorstellungen und -Aufführungen, seit zwei Jahrzehnten mit jenen Städten, wie wohlbekannt, in würdigster Weise concurrirt. —

Namen italienischer Singmeister zu hören bekommen. Ein anderes Fünftel etwa jener deutschen Gesangsgrößen excellirt nur entweder im strengen Style deutschen Kirchengesanges, oder aber im Vortrage deutscher Lieder. Das ist aber ein Feld nur theilweiser Gesangkunst, einer, so zu sagen, nationalen Gesangspecies, zu welcher angeborene Klangreinheit, verbunden mit theoretischer Ausbildung harmonischen Instinktes (alias Präcision intervallischer Einsätze) und natürliche, höchst einfache Declamationsauffassung (resp. seelisches Gefühl) schon ziemlich genügend befähigen. Den Rest — also ungefähr drei Fünftel — nehmen die zwar von Haus' aus mit schönem Organe begabten Naturalisten ein, welche jedoch höchst flüchtig über die verschiedenen Stadien eines völlig systemlosen Unterrichtes hinwegeilten, und sodann zufolge nur rein-praktischen Studiums von Partien aller Art und Sorten, wie solche eben von ihnen gefordert wurden, sich eine gewisse Routine im tapfern Abgurgeln derselben erwarben. Bei dieser letzteren Art von „Gesangs-Heroën“ (als welche sie von sehr vielen, in diesem Fache freilich völlig unwissenden, Referenten zum Oeftern gepriesen werden) bilden ein grosser Umfang der Stimme (besonders in die Höhe), die äussere Kraft der Organe, und die zumeist der nicht

eben von ästhetischem Kunstverständnisse geleiteten Masse imponirenden Routineneffecte hinsichtlich dramatischen Ausdruckes — die Hauptsache. —

Richard Wagner verlangt mit vollem Rechte eine Reorganisation des dramatischen Gesangsunterrichtes. Seine Anforderungen indessen beziehen sich nur — und können sich auch nur beziehen — auf die Abschaffung des gänzlich system- und sinnlosen Routinenschlendrians hinsichtlich des dramatischen Vortrages. Aber die Möglichkeit eines solchen wahrhaft künstlerischen Vortrags, ausser der selbstverständlichen (von mir zum Oefteren schon insbesondere betonten) höhern Ausbildung der Sänger — namentlich u. A. sowohl was die tiefere Kenntniss des Geistes der Sprache, als auch die correcte Aussprache derselben betrifft — liegt in der Klangschönheit, wie in der vollkommenen Beherrschung der Technik (wozu ich auch die feineren Abschattungen der charakteristischen Tonfarben in der Stimme selbst zähle), wie ich oben bereits zur Genüge nachgewiesen habe.

Im Betreff nun des Erfassens dessen, was der Geist der Sprache genannt wird, und hinsichtlich der guten Aussprache, so wird zum Ersteren wohl (soviel bekannt geworden)

in keiner Musikschule weder Anleitung noch Andeutung gegeben, das Andere aber höchst selten vielleicht mit dem erforderlichen Ernste, noch weniger jedoch in logisch begründeter, systematischer Weise betrieben. Alle Welt weiss, dass überhaupt in keinem deutschen Staate die Selbstlauter vollkommen rein und tadellos ausgesprochen werden; ebenso giebt es viele Mitlauter, welche dem herrschenden Stammidiome zufolge nicht deutlich, zum öfteren sogar nicht schön zu Gehör kommen. In solchen Fällen muss augenscheinlich in der Aussprache des Singschülers eine völlige Revolution hervorgerufen werden. Dies aber ist nur möglich durch Singen in derjenigen Sprache, deren Vocale als die ideal-reinsten, deren Consonanten als die präciseesten menschlichen Laute in der ganzen sprechenden Welt allgemein anerkannt sind und auch unbedingt anerkannt werden müssen. Diese Sprache ist die italienische. Die Erfahrung hat bestätigt, dass Singschüler und -Schülerinnen, die bei Beginn des Unterrichtes ihre Muttersprache undeutlich und unschön aussprachen, bereits nach einem halben Jahre beständigen Singens mit italienischem Texte, auch in jener sich bedeutend bereits vervollkommet hatten. Und doch

wollen die meisten deutschen Gesanglehrer absolut nichts von dieser Methode der Aussprache-Verbesserung wissen: natürlich bloß aus demselben Grunde, aus welchem der Fuchs (in der bekannten Fabel) die Trauben „sauer“ schalt.

Die meisten deutschen Sologesang-Lehrer haben sich zwei Dinge in den Kopf gesetzt: als wenn nämlich der Wohlklang der Töne durch das präzise Einüben je einzelner absoluter Klänge, und die Stimmhöhe durch gewaltsames Hinaufpressen, zufolge von Uebungen auf immer höhern und höhern Noten erzielt werden könne. Das Eine wie das Andere ist grundfalsch. Nicht nur erreicht man auf diesem Wege nimmermehr den gewünschten Zweck, sondern werden sogar in den meisten Fällen die Stimmen dadurch gründlich ruinirt. Wie der Diamant nur vermittelst Diamanten zu schleifen ist, so auch poliren sich die Töne der menschlichen Stimme nur durch die nebenanliegenden anderen Töne. Mag man die Töne noch so schön einzeln hervorzubringen sich geübt haben, so wird von je zwei in Verbindung zu singenden Tönen, stets der zweit-anzugebende schlecht formirt erscheinen. Lernt man aber frühzeitig durch verbundenes Singen bei präzisem, regelrechtem Ansatz ganze

Reihen oder sprungweis geordnete Sätze von verschiedenen Tönen rein und voll vocalisiren, so ist man auch allemal im Stande, jeden beliebigen einzelnen Ton schön zu formuliren. Was nun gar das in die Höhe Treiben der Stimmen betrifft (namentlich der Soprane und Tenöre) so beruht diese Methode auf einer nicht zu entschuldigenden Unklarheit in den Begriffen jener Lehrer selbst über die richtigen, eigentlichen Grundlagen der Stimmbildung: sie wissen nicht, dass die Höhe der Stimme nur in **dem** Maasse wächst und erstarkt, in welchem die Basis der Stimme — das **Brustregister** — an Umfang und Kraft gewinnt. Das höhere Register kann und muss, der Natur zufolge, ganz von selbst sich aus den tieferen Registern heraus entwickeln. Durch künstlich-gewaltsames Treiben lassen sich bis höchstens zwei Tonstufen mehr gewinnen, als wie der Schüler oder die Schülerin von Haus aus zu Tage brachte, jedoch werden diese Töne stets gepresst, folglich krankhaft und unrein klingen. Zugleich aber (und das ist eben das Schlimmste) erfährt dadurch das Brustregister bedeutende Einbusse und zwar nicht nur an Umfang (in fast doppeltem Maasse gegen die traurigen Errungenschaften nach der Höhe zu),

sondern auch an kernigem Metall des Klanges. — Ausser diesen (man darf wohl sagen: allgemeinen) Mängeln des deutschen Sologesangs-Unterrichtes, findet in Musikschulen noch der bedauernswerthe Umstand statt, dass für diese Branche in der Regel nur ein einziger Lehrer damit betraut ist, der binnen 3—4 Stunden täglich, also in der Woche binnen höchstens 24 Stunden alle sich dem Gesange widmenden Eleven und Elevinnen zu absolviren hat. Da nun das geringste Maass eines — besonders anfangs — zu ertheilenden Gesangs-Unterrichtes drei Lectionen in der Woche sein können, so müssten also, wenn auch nur etwa 20 Eleven (und deren finden sich ganz gewiss in jeder Musikschule) wöchentlich 60 Lectionen haben. Demzufolge aber würde auf Jedes höchstens $2\frac{4}{60}$ Stunde oder 24 Minuten Zeit kommen, wovon sicherlich noch wenigstens 4 Minuten auf die Zwischenpausen zu rechnen wären. Für allgemeine Andeutungen zur Erlernung der Technik auf einem schon vollendet-construirten Instrumente möchte diese Zeit wohl vielleicht ausreichen, — zu einem Unterrichte jedoch, wo das Instrument selbst zum Theil erst noch organisch geregelt werden soll, wo diese Herstellung bei jedem Individuum auf seine besondere Art

und Weise zu behandeln ist (weshalb der Lehrer denn auch vor Allem die Stimmittel jedes einzelnen Individuums gründlich zu studiren hat), wo endlich, um wirkliche Fortschritte zu erzielen, binnen des ersten Semesters der Schüler oder die Schülerin keine einzige, selbst nicht die geringste Singübung ohne Aufsicht des Lehrers vornehmen sollte, — da liegt es klar zu Tage, dass durch jene Unterrichts-Eintheilung, durch jenes so geringe Maass an Lectionen wie an Zeit die erwünschten Resultate niemals erzielt werden können, wie sie denn auch bisher keineswegs erzielt wurden. Die besseren — geschweige denn die besten — Sänger und Sängerinnen sind durch Privatunterricht, bei täglichen, anderthalb bis etwa zwei Stunden (mit den Ausruhepausen) dauernden, und aufs strengste und sorgfältigste vom Lehrer überwachten Singübungen das geworden, was sie sind.

Habe ich bisher die Gebrechen der Einrichtung in den bestehenden Musikschulen aufgedeckt, so ist es anderseits Pflicht, und zwar, wie ich, aufrichtig zu versichern vermag, eine freudige Pflicht für mich, auf die ausserordentlich, ja erstaunlich hohe Stufe hinzuweisen, welche der materiell-technische Instru-

mental-Unterricht in den Musikschulen der Gegenwart eingenommen hat. Die Resultate, welche nach dieser Seite hin, binnen verhältnissmässig sehr geringen Zeitfristen, erlangt werden — namentlich im Clavier-, Orgel- und Geigenspiel*) (denn die übrigen Instrumente finden gar keine, oder doch nur ausnahmsweise Berücksichtigung) —, erscheinen oft fast wie die Wirkungen der Zauberstäbe in alten Feenmärchen. Die Velocität der Finger erreicht schon bei noch sehr jugendlichen Tonkünstlern eine Fertigkeit in Ueberwindung der verwegensten, schwierigsten Passagen, an welche bis noch etwa vor 30—40 Jahren selbst nur seltene, renommirte Virtuosen sich mit Vorsicht wagten; die Präcision und Reinheit wie die Eleganz des Anschlags oder des Bogenansatzes (resp. der Bogenführung) und demzufolge die materielle Fülle und Kraft, so wie der materielle Wohlklang und die Färbungs-Manieren der zu Gehör gebrachten Klänge (was man gewöhnlich einen „guten Ton“ nennt) werden den Schülern in höchst anzuerkennender Art und Weise aufs

*) Den Ausdruck „Geige“ hier als Bezeichnung der Gesamtspecies der Streichinstrumente genommen.

sorgfältigste beigebracht. *) — Ebenso wäre es Unrecht, wenn ich nicht mit Achtung die praktische Unterweisung in den üblichen contrapunctischen Formen erwähnen wollte. —

Indem ich diese Vorzüge des bestehenden technischen Unterrichtssystems betone — aus vollkommener, innerster Ueberzeugung und nicht etwa als blos höfliche Concession zur Linderung und Beruhigung der — möglichen, ja selbst wahrscheinlichen — Aufregung zufolge meiner, übrigens nur im Allgemeinen ausgesprochenen, daher völlig objectiven, wenn auch etwas sehr strengen kritischen Analyse des geistigen Theils des Unterrichtes in den bestehenden Musikschulen, will ich zugleich damit andeuten, dass, wo im Folgenden ich den Plan eines Conservatoriums der Musik in dem Sinne bespreche, wie solcher aus allem Vorhergegangenen, hoffentlich, klar genug hervorgeht, ich, bezüglich des rein-mechanisch-technischen Theils durchaus keine Reformen in den bisherigen Unterrichtsmethoden nothwendig erachte, wie eben ja hin-

*) Ich erlaube mir in dieser Hinsicht auf die bekannten, überaus vortrefflichen Schulen: für Violinspiel von Ferd. David, und für Clavierspiel von Fétis und Moscheles („Méthode des méthodes“) hinzuweisen.

sichtlich der technischen Ausbildung auch im Gesange dem traditionellen Systeme der alten italischen Singmeister den Vorzug vor unpraktischen Neuerungen einräumen zu müssen ich mich überzeugt fand. —

Dass die von mir angedeuteten Verbesserungen im Unterrichtswesen der Musikschulen, wegen ihrer völligen Nichtübereinstimmung mit den bestehenden Einrichtungen im Allgemeinen, wie insbesondere mit dem üblichen, ziemlich überall gleichen Studienplane, eine totale, bis auf den Grund hinab reichende Reform beanspruchen, ist nicht zu leugnen. Ja, es ist sogar sehr zu bezweifeln, nicht nur ob die Leiter schon bestehender Conservatorien überhaupt die Nothwendigkeit dieser Reform anerkennen werden, sondern noch viel mehr, selbst im seltenen Falle, dass sie (mit Ueberwindung der menschlichen Eitelkeit) die Richtigkeit meiner Anschauungen zugeben, ob diese Leiter, auch die erforderliche Energie besitzen, um — trotz der uns Allen mehr oder minder anklebenden Schwäche der Bequemlichkeit (dieser traurigen Mutter jedweden Zopfthums) — die vorzuschlagenden Abänderungen zu unternehmen und durchzusetzen. Am besten und praktischsten freilich dürften wohl jene Reformen in einem durch-

aus neu zu begründenden Institute in Betracht zu ziehen sein. Und von dieser Hoffnung, von dieser Voraussetzung ausgehend ist denn auch eigentlich der folgende Plan, wie ich mir etwa die Musikschulen systematisch eingerichtet denke und dieselben wünsche, einzig und allein zu verstehen.

Vor Allem habe ich zu bemerken, dass ich zwei Arten von Musikschulen annehmen muss, welche aufs Bestimmteste zu unterscheiden sind, und von denen die eine — die niedere — zu der anderen — der höheren — sich verhält wie etwa eine Elementarschule zu einem Gymnasium oder zu einer Akademie. Zu deutlicherem Unterschiede werde ich im Verfolge des Weiteren die erstere Art kurzweg als Musikschule, die zweite aber als Conservatorium der Musik bezeichnen.

Eine Musikschule — in dem zuletzt angedeuteten engeren Sinne — soll, meines Erachtens nur als Probe- und Vorbereitungs-Anstalt dienen, so wie als Institut zum Bedarf an musikalischer Bildung für Solche, denen diese Kunst nur als nothwendiges Moment des allgemeinen Bildungsprocesses unerlässlich erscheint. Diese Musikschule tritt somit in die Reihen der, die allgemein-wissenschaftlichen Schulen

nur ergänzenden Anstalten zurück. Wenn auch in der Musikschule die Musik als einziger, ausschliesslicher Gegenstand des Unterrichtes behandelt wird und werden soll, so bildet gleichwohl ersichtlich die Musik noch nicht den Hauptzweck der Erziehung des sie betreibenden Knaben oder Mädchens, sondern einstweilen nur Eines der Mittel zur Erreichung des allgemeinen Unterrichtszweckes.

Es wird daher vollkommen genügen, wenn der Schüler oder die Schülerin zweimal wöchentlich zu einer vollen Stunde Unterricht auf einem Instrumente und ein Mal Anweisung in den Elementen der musikalischen Theorie erhält. Gesang aber sollte in solchen Schulen durchaus nur im Chor- oder doch mehrstimmigem Singen getrieben werden.

Beim Instrumentalspiel-Unterrichte ist unerlässlich zu beherzigen, was ich weiter oben von der nothwendigen Erklärung des „Wie“ und „Warum“ selbst bei noch im Kindesalter stehenden Anfängern angedeutet habe. Ein Beispiel dürfte vielleicht genügen, um das zu veranschaulichen, was ich darunter verstanden haben wollte, als ich hinschrieb: dass man „selbst dem kleinsten Schüler immerhin nebst der Erklärung des technischen „Wie“, stets

auch die Erläuterung des geistigen „Warum“ geben könnte und sollte.“

Nehmen wir an, der Lehrer habe dem Kinde die sogenannten „Erhöhungs- und Erniedrigungs-
ziehen zu erklären, so wird er natürlich sagen (und mit der Stimme oder auf der Violine durch langsames, allmähliges Hinauf- oder Hinderziehen zeigen), dass es zwischen zwei Klängen, welche der Höhe nach um so viel verschieden sind, als wie der erste und zweite Klang der natürlichen Tonscale (Dur oder Moll z. B. C und D aus der C Dur- oder C Moll-Scale) — deren Erklärung selbstverständlich schon vorhergegangen ist — eine unendliche Zahl unbestimmbarer Klänge von verschiedener Höhe gebe, obschon die Verschiedenheit der sich zunächst liegenden sehr gering sei. Einen Jeden dieser Klänge, vom ersten oder vom zweiten der gegebenen Klänge C und D aus, sicher zu treffen, ist aber unmöglich, weil nicht Jeder derselben zu der Familie der zwei gegebenen Klänge gehört, d. h. in den Dur- oder Moll-Scalen weder dieser beiden, noch der übrigen in Letzteren vorkommenden Klänge zu finden ist. Wohl aber hören sich unter jenen Zwischenklängen zwei derselben heraus, von denen der eine (Cis) der untern Octave des siebenten

Klanges der aufsteigenden Dur-Scala des höhern der zwei gegebenen Klänge (D) entspricht, der andere hingegen dem dritten Klänge derjenigen herabsteigenden Mollscala, in welcher der erste oder tiefere (C) der zwei gegebenen Klänge selbst den vierten Klang abgibt in der herabsteigenden Mollscala, welche auf dem vierten obern Stufenklänge der Molltonscala des gegebenen tiefern Tones (C) — hier also auf F — beginnt. Der Lehrer spielt nunmehr auf dem Instrumente, erst: d, e, fis, g, a, h, $\overline{\text{cis}}$, $\overline{\text{d}}$, und dann f, es, des, c, B, A, G, F. Hierauf erklärt er, dass in der ersten Scala das $\overline{\text{cis}}$ die Stelle vom $\overline{\text{c}}$, und in der zweiten das des die Stelle von $\overline{\text{d}}$ eingenommen hat; cis aber ist die tiefere Octave von $\overline{\text{cis}}$. Sobald aber — fährt der Lehrer fort — bei solchen Scalaveränderungen irgend ein höherer oder tieferer Klang an die Stelle eines anderen, der ursprünglichen Scala angehörigen tritt, nennt man ihn, im Verhältnisse zu diesem ursprünglichen Klänge, im ersteren Falle einen erhöhten, und gebraucht zur Darstellung dieser Erhöhung ein Kreuz vor dem Notenzeichen des ursprünglichen Klanges, mit Zufügung der Endung is zu seiner Benennung (c—cis); im zweiten Fall sagt man der ursprüngliche Klang sei erniedrigt, und

stellt vor seine Note das b-Zeichen so wie man zu seiner Benennung die Sylbe es hinzufügt (d—des). Der Lehrer spielt nun auf dem Instrumente selbst die Klänge c—cis, und d—des. Ist das Instrument, auf welchem der Unterricht erfolgt, die Violine, so wird dem Kinde diese Erklärung vollkommen genügen, denn der Lehrer schiebt factisch den dritten Finger auf der G-Saite höher hinauf, und den vierten tiefer herab. Anders dagegen wird das Beispiel auf dem Clavier vom Kinde aufgefasst, und zwar um so mehr sobald es ein selbstnachdenkendes ist. Unumgänglich legt das Kind die Frage vor: „Aber „warum“ giebt man denn einer und derselben schwarzen Zwischen-taste zwei verschiedene Namen?“ Soll nun der Lehrer darauf, mit streng ernstem Gesichte antworten: „Liebes Kind, das kannst du noch nicht verstehen; das muss so sein, weil es das Herkommen so will!“ oder: „das ist Gebrauch, zum bessern Verständnisse der Accorde,“ oder Anderes dem ähnliches? Freilich, der kleine Schüler wird sich damit begnügen müssen, und die Erklärung, des künftigen Examens wegen, fleissig memoriren, aber jene kategoriale Autoritäts-Erklärung wird nur als solche imponirt haben; für sich allein jedoch

unterlässt er gewiss nicht, mit dem Kopfe zu schütteln, und zu denken: „die Musikanten sind doch komische Leute, dass sie zwei Namen für ein Ding haben! denn, wenn das cis und das des wirklich zweierlei wäre, so müsste doch der Lehrer es genau wissen, und mir deutlich erklären können; oder — — richtig! der Lehrer weiss es selbst nicht!“ Und so schleicht sich beim Kinde schon Misstrauen ein gegen das Wissen des Lehrers und zerstört die moralische Autorität desselben, ohne welche — ich behaupte dies aus innerster Ueberzeugung und Erfahrung — der Unterricht noch einmal so schwierig, ja oft resultatlos wird.

Jedem Schüler, — dem Kinde wie dem Erwachsenen — soll und muss der Lehrer mit vollen, keinerlei Zweifel unterliegenden Gründen entgentreten können. Im vorliegenden Beispielfalle würde einem erwachsenen Eleven ganz einfach der akustisch geometrische Beweis vorzulegen sein, das Kind aber bedarf eines anschaulichen, so zu sagen handgreiflichen Beweises. Und dazu dient am besten das Octavochord (wie ich ein solches im Jahre 1842 zu meinen akustischen Berechnungen benutzte).

Ein hölzerner Rahmen steht befestigt auf

einem hohlen Postament, mit acht an Dicke, Länge und Spannung völlig gleichen Metallsaiten, welche von einander durch genügend dicke und starke Doppel-Colonnen getrennt sind. um an denselben hin und her schiebbare Saitenkneifer (oder Capotastri) anbringen zu können. Auf diesen Colonnen sind mit deutlichen Ziffern die Maasse verzeichnet, welche für je zwei benachbarte Saiten als richtige Verhältnisse der Saitenlängen zur Hervorbringung von je zwei Tönen im Intervalle des grossen

C.	D.	E.	F.	G.	A.	H.	c.
9							
8	10						
7	9	16		9			
	8	15		8	10		
6	7	14		7	9	9	
5	6	13		6	8	8	16
4	5	12		5	7	7	15
3	4	11		4	6	6	14
2	3	10		3	5	5	13
1	2	9		2	4	4	12
	1	8		1	3	3	11
		7			2	2	10
		6			1	1	9
		5					8
		4					7
		3					6
		2					5
		1					4
							3
							2
							1

Ganztones oder des grossen Halbtones dienen.

Auf diesem Octavochord, dessen acht Saiten man (vermitteltst oben befindlicher Wirbel) insgesamt alle in gleiche Stimmung = C bringt, werden die Capotastri, wie hier angezeigt, festgeschraubt; nämlich:

für die Saite D über der Zahl 8 zwischen C u. D;

„ „ „ E „ „ „ 9 „ D „ E;

„ „ „ F „ „ „ 15 „ E „ F;

„ „ „ G „ „ „ 8 „ F „ G;

„ „ „ A „ „ „ 9 „ G „ A;

„ „ „ H „ „ „ 8 „ A „ H;

„ „ „ c „ „ „ 15 „ H „ c.

Man erhält dadurch eine akustisch vollkommen rein gestimmte CDur-Scala.

Nun spielt man dem Kinde diese Scala vor, lässt es auch wohl dieselbe nachsingen, damit es sich von der Naturgemässheit dieser Scala recht überzeuge. Sodann zeigt man ihm: dass von je zwei Saiten, deren Klänge um einen grossen Ganzton unterschieden, wie z. B. C und D, F und G, A und H, — die erste Saite 9 Theile, die zweite aber nur 8 Theile enthalte; dass von je zwei Saiten, deren Klänge sich um einen kleinen Ganzton unterscheiden, wie D und E, G und A, die Länge der

ersten 10, und die des zweiten 9 Theile in sich begreife; endlich, dass von je zwei Saiten, deren Klänge um einen grossen halben Ton (oder Leitton) verschieden sind, die erste 16 Theile, die andere nur 15 derselben enthalte. Um nun die in 9 Maasse getheilte Saite C um so viel zu verkürzen, dass sie einen Klang gebe, der sich zum Klange C verhalte, wie F zu E, müssen wir C in 16 gleiche Maasse theilen, und dann die Saite um ein solches 16tel Maass verkürzen, weil der gesuchte Klang nur von einer 15 derselben Theile gleichkommenden Saite erlangt wird. Die gesuchte Saite wird also $\frac{15}{16}$ von der Länge der Saite C haben, was uns im Bezug auf das ursprüngliche $\frac{9}{9}$ Maass gegeben wird: $\frac{15 \times 9}{16 \times 9} = \frac{135}{144}$ der ganzen Saite C.

Die Saite D hatte $\frac{8}{9}$ Theile derselben Saite C. Suchen wir nun eine Saite, deren Klang sich zu D verhalte wie E zu F, so muss diese noch unbekannte Saite gleichfalls, ihrer Länge nach, sich zur Länge der Saite D verhalten, wie 16 Theile zu 15 Theilen. Wir haben demnach die $\frac{8}{9}$ Theile der Saite C (welche der D Saite gleichkommen) in 15 Theile zu zerlegen,

was uns giebt: $\frac{8 \times 15}{9 \times 15}$ oder $\frac{120}{135}$ neue

Maasstheile für die Länge von D. Davon soll $\frac{1}{15}$ zugesetzt werden, um die Länge der gesuchten Saite zu finden. Der 15. Theil von $\frac{120}{135}$ ist aber $\frac{8}{135}$; $\frac{120}{135} + \frac{8}{135}$ ist $= \frac{128}{135}$ Maasse von der Saite C, d. h. wenn wir die Saite C in 135 Theile abmessen, so geben $\frac{128}{135}$ den Klang Cis, und wird sich diese Saite zur Saite D (welche nur $\frac{120}{135}$ C misst) verhalten wie 128 Maass zu 120 Maass, oder wie $\frac{128}{8} : \frac{120}{8}$, wie 16 : 15 Maass.

Der Klang der Saite $= \frac{135}{144}$ C wird Des, der Klang der Saite $= \frac{128}{135}$ C wird Cis genannt. Um zu sehen, welcher von diesen zwei Klängen tiefer ist, oder was dasselbe, welche der beiden Saiten länger, haben wir nur nöthig, die für dieselben erhaltenen Bruchtheil-Maasse (der ganzen Saite C) $\frac{135}{144}$ C und $\frac{128}{135}$ C unter gleichen Nenner zu bringen. Dies erhalten wir, indem wir $\frac{135}{144}$ mit 15, und $\frac{128}{135}$ mit 16 multipliciren; was für die Saite Des $\frac{2025}{2160}$ C und für die Saite Cis $\frac{2048}{2160}$ C giebt; so dass sich die Längen der Saiten Des und Cis wie 2025 Maass zu 2048 gleichen Maassen der Längen verhalten; demnach aber ist in der That die Saite Cis um 23 solcher

Maasse länger als die Saite Des, und folglich der Klang Cis tiefer, als der Klang Des, ferner ist es klar, dass der Klang Cis in **eben dem Maasse** näher zum Klange C, und weiter von D ist, wie Des näher zu D, und weiter von C liegt. — Das Verhältniss oder das Intervall C—Cis oder Des—D heisst ein kleiner Halbton, das von C—Des, oder von Cis—D dagegen (gleich wie das von E—F oder H—C) ein grosser Halbton.

Durch die handgreiflich-praktische Anwendung dieses Octavochords ist es mir mehrfach gelungen sogar ziemlich bornirte, nicht nur begabte Knaben von dem effectiven Unterschiede der Halbtöne völlig zu überzeugen, ja, was noch mehr sagen will, sogar eingefleischte Musikhandwerker zum Zugeständnisse zu zwingen, dass nicht (wie nach einer irrthümlichen traditionellen Auffassung ziemlich allgemein angenommen wird) Cis, sondern Des der höhere Ton ist.

Dass die Art und Weise, wie ich in obiger Erläuterung meine Worte gesetzt, nicht für Alle in gleichem Maasse anwendbar sein mag, sondern je nach der Individualität des Schülers bald noch breiter ausgesponnen, das Eine oder Andere zum Oeftern wiederholt werden muss, bald hingegen kürzer, gedrängter gegeben,

brauche ich hoffentlich wohl nicht zu versichern. Nicht das blosse Ablesen einer Auseinandersetzung, nein, das lebendige, eindringliche Wort des Lehrers, das aus seiner tiefsten Ueberzeugung, von der Lust und Liebe zum Belehren der Jugend getragen emporsteigt und sich das äussere Kleid der Rede aus der Natur selbst des Schülers webt, das ist, was eingreift in den Geist des Letzteren und ihn mit unbezwingbarer Ueberzeugung packt. Was ich oben gab, ist nur die Idee, der Kern des Beweises, zu welchem das mechanische Hülfsmittel als handgreifliche Demonstration ad oculos die Illustration abgeben kann, — an den Lehrern aber selbst wird es liegen, über die Art und Weise ihrer Erklärungen auf der Schüler Warum-Frage zu meditiren, wo erforderlich, ähnliche Hülfsmittel zu Tage zu fördern, und nur vor Allem darauf bedacht zu sein, nie die Antwort zu versagen, sie stets nach innerster Ueberzeugung mit möglichster Klarheit und Bestimmtheit zu geben. Kommt nur erst der Schüler, und sei es auch der jüngste, zum klaren Bewusstsein über sein Thun und Lassen in der Kunst, dann wird auch die Kunst in ihm gedeihen.

So kurz auch ich mich überhaupt zu fassen beabsichtige, so finde ich doch mich genöthigt,

manche Fragen weitläufiger zu behandeln, besonders wenn sie solche Gegenstände betreffen, die selbst vielen sonst ganz tüchtigen Musikern bisher noch nicht genügend bekannt sind, wie namentlich ich auch das letztlich erläuterte Beispiel nicht ohne triftigen Grund wählte. Ganz zu derselben Kategorie aber gehört ebenfalls die Beantwortung derjenigen zweiten Frage, welche ein denkendes Kind an den Lehrer, in Folge der oben gegebenen Auseinandersetzung richten würde: „Ist denn ein gleicher Unterschied auch zwischen Dis und Es? zwischen Fis und Ges, Gis und As u. s. w.? Und wenn diese Unterschiede wirklich da sind, warum macht man keine zwei schwarzen Zwischentasten, sondern blos Eine einzige?“ — Auf diese Frage, wie auf alle fernere, ähnliche, (nämlich, ob denn etwa auch E und Fes, oder Eis und F verschieden sein), kann und muss auch nur die Erklärung der Klangstemperatur und deren Ursachen als einzige Antwort dienen. Zur näheren Kenntniss dieser Ursachen, erlaube ich mir dieselben hier auf die einfachste, handgreiflichste Weise zu erläutern.

Die Längen der acht Saiten des Octavochords (im obigen Beispiel), derart gestimmt, dass sie die acht Klänge der Durscala von C geben,

verhalten sich, in Zahlen ausgedrückt, folgendermaassen, je eine zur nächsten: $D = \frac{8}{9} C$; $E = \frac{9}{10} D$; $F = \frac{15}{16} E$; $G = \frac{8}{9} F$; $A = \frac{9}{10} G$; $H = \frac{8}{9} A$; $c = \frac{15}{16} H$. Reducirt man alle Saitenlängen auf ihr Verhältniss zur Saite C, so erhält man

$$C = 1 C.$$

$$D = \frac{8}{9} C.$$

$$E = \frac{9}{10} D = (\frac{9}{10} \times \frac{8}{9} C) = \frac{4}{5} C.$$

$$F = \frac{15}{16} E = (\frac{15}{16} \times \frac{4}{5} C) = \frac{3}{4} C.$$

$$G = \frac{8}{9} F = (\frac{8}{9} \times \frac{3}{4} C) = \frac{2}{3} C.$$

$$A = \frac{9}{10} G = (\frac{9}{10} \times \frac{2}{3} C) = \frac{3}{5} C.$$

$$H = \frac{8}{9} A = (\frac{8}{9} \times \frac{3}{5} C) = \frac{8}{15} C.$$

$$c = \frac{15}{16} H = (\frac{15}{16} \times \frac{8}{15} C) = \frac{1}{2} C.$$

Mit anderen Worten, wenn acht Saiten von gleicher Dicke und Spannkraft genau von solcher bestimmten Länge sind, dass sie (die Längste als Einheit genommen) sich verhalten wie:

$$1 : \frac{8}{9} : \frac{4}{5} : \frac{3}{4} : \frac{2}{3} : \frac{3}{5} : \frac{8}{15} : 2,$$

so ergeben die Klänge dieser Saiten die regelrechte Durscala des Klanges der ersten oder ganzen Saite.

Die Saiten also, welche die Durscala des Klanges D bilden sollen, müssen folglich in ihren Längen folgende Verhältnisse zur Saite D ausweisen:

$$D \times (1 : \frac{8}{9} : \frac{4}{5} : \frac{3}{4} : \frac{2}{3} : \frac{3}{5} : \frac{8}{15} : \frac{1}{2}) \text{ oder}$$

$$D = 1 D;$$

$$E = \frac{8}{9} D;$$

$$Fis = \frac{4}{5} D;$$

$$G = \frac{3}{4} D;$$

$$A = \frac{2}{3} D;$$

$$H = \frac{3}{5} D;$$

$$cis = \frac{8}{15} D;$$

$$d = \frac{1}{2} D.$$

Da aber die D-Saite (wie wir oben sahen) $= \frac{8}{9}$ der C-Saite war, so müssten die so eben genannten Saiten der D-Scala, sich zur C-Saite verhalten, wie folgt:

$$D = 1 D = (1 \times \frac{8}{9} C) = \frac{8}{9} C;$$

$$E = \frac{8}{9} D = (\frac{8}{9} \times \frac{8}{9} C) = \frac{64}{81} C;$$

$$Fis = \frac{4}{5} D = (\frac{4}{5} \times \frac{8}{9} C) = \frac{32}{45} C;$$

$$G = \frac{3}{4} D = (\frac{3}{4} \times \frac{8}{9} C) = \frac{2}{3} C;$$

$$A = \frac{2}{3} D = (\frac{2}{3} \times \frac{8}{9} C) = \frac{16}{27} C;$$

$$H = \frac{3}{5} D = (\frac{3}{5} \times \frac{8}{9} C) = \frac{8}{15} C;$$

$$cis = \frac{8}{15} D = (\frac{8}{15} \times \frac{8}{9} C) = \frac{64}{135} C;$$

$$d = \frac{1}{2} D = (\frac{1}{2} \times \frac{8}{9} C) = \frac{4}{9} C.$$

Es stellt sich aber schon aus dieser einen, von C nach D transponirten Durscala heraus, dass die in derselben vorkommenden Klänge E und A durchaus nicht mehr dieselben sein können, wie die Klänge E und A der ursprünglichen C-Durscala; denn die Saitenlängen sind:

für das E der C-Durscala $= \frac{4}{5} C$;

„ „ A „ „ $= \frac{3}{5} C$;

„ „ E „ D-Durscala $= \frac{64}{81} C$;

„ „ A „ „ $= \frac{16}{27} C$;

Aber $\frac{4}{5} C : \frac{64}{81} C = 81 : 80$; ebenso $\frac{3}{5} C : \frac{16}{27} C = 81 : 80$. Da nun ungleich lange Saiten auch ungleiche Klänge geben müssen, so sind daher die Klänge E und A in der C-Scala ganz andere als in der D-Scala. Durch ähnliche Transpositionen in noch andere Durscalen werden wir finden, dass jede Scala mehr oder weniger Klänge enthält, welche in eine andere Scala gar nicht hineinpassen, so dass um ein Tasteninstrument herzustellen, welches genaue Stimmung für alle Scalen gebe, man für jede einzelne Note verschiedene Saiten, folglich aber auch mehrere Tasten haben müsste, was beim Spielen sehr unbequem wäre. Da jedoch der Unterschied dieser verschiedenen Klänge sehr gering ist, und das Ohr eine unmerkliche Verschiedenheit an Höhe und Tiefe wohl vertragen kann, wenn dieselbe auf alle Klänge einer Scala gleichmässig vertheilt ist, so ist man übereingekommen, die Klänge des Claviers nur den Octaven nach vollkommen rein abzustimmen, innerhalb einer jeden Octave aber nur zwölf ganz gleiche In-

tervälle von dem Verhältnisse eines mittlern Halbtones anzunehmen, so dass die Saiten für je zwei um einen solchen Halbton verschiedene Klänge sich ihrer Länge nach ungefähr verhalten wie 24 : 23.*) Ein derartig abgestimmtes Instrument wird ein temperirtes genannt. Obschon nun aber die 13 Saiten einer solchen temperirten Octave für alle Scalen anzuwenden sind, gleichviel ob deren Noten mit Béen oder mit Kreuzen bezeichnet werden, so werden dennoch diese Klänge je nach ihrem Verhalten zur Grundscala irgend eines gegebenen Klanges (Tonica) in Noten, als Cis oder Des, Dis oder Es, Eïs oder F u. s. w. ihrer regelmässigen Abkunft gemäss, aufgezeichnet und sind auch so nur zu verstehen.

Mögen immerhin manche Musiklehrer diese allerdings etwas langen Erörterungen über die wahren Natur-Grundlagen der Klangverhältnisse der Scalen belächeln, wie auch wohl meine Ansicht, dass den Schülern dieselben gleich zu Anfange des Unterrichtes möglichst klar gemacht werden müssen, — ich beharre dennoch bei der

*) Eigentlich wie $1 : \sqrt[12]{2}$, was aber für Kinder unverständlich ist.

Ueberzeugung, dass dadurch dem Verständnisse der Anfänger gar Vieles erleichtert wird, was ihnen zu begreifen gegenwärtig nur darum oft so schwer erscheint, weil sie alle Augenblicke auf Widersprüche stossen. —

Was den Musik-Unterricht selbst, und die dabei zu entwickelnde geistige Anregung der Anfänger betrifft, so kann ich mich nur vollkommen damit einverstanden erklären, was der rühmlichst bekannte Musik-Pädagog Louis Köhler in seinem vortrefflichen Buche „der Clavierunterricht, Studien, Erfahrungen und Rathschläge“ (zweite Auflage. Leipzig, J. J. Weber, 1861) in dieser Hinsicht ausgesprochen hat. *) Ganz insbesondere, und als auf den Unterricht auf jedem Instrumente zu beziehen, möchte ich den geehrten Lehrern und Lehrerinnen folgende Capitel zur Beherzigung ans Herz legen: „Wahl der Musikstücke, Allgemeine Grundsätze“; „Zur Unterrichtsweise“; „Zur musikalischen Erziehung“; „Musikalisches Talent und Behandlung desselben“; „Clavierlehrerarten und Clavierlehrerwahl.“ Aus der Zahl der „Besonderen Betrachtungen“ ver-

*) Von demselben Verfasser ist in gleichem Maasse sehr empfehlenswerth als Studium für Clavierlehrer: „Systematische Lehrmethode für Clavierspiel und Musik.“ Zwei Bde. Leipzig 1857, 1858.

dienen vorzügliche Beachtung die Artikel unter den Titeln: „Tieferes Eingehen“; „Vielseitigkeit“; „Regelmacherei“; „Natürlicher Vortrag“; „Technik“; „Verstockte Praktiker“; „Kunstroheit“; „Musikstücke“ und „Altes und Neues.“

Mit dem technischen Musikunterrichte aber muss schon frühzeitig die Unterweisung in den Grundlagen der Harmoniekenntniss gehen. Als solche Grundlagen verstehe ich: den Aufbau aller Dur- und Moll-Scalen; die Intervalle derselben; das Aufsuchen der Tonica und der beiden Dominanten (Ober und Unter-Dominante) und der verwandten Parallel-Töne in jeder Tonart; die Dreiklänge derselben, so wie die dissonirenden Accorde der Ober- und Unterdominante und deren Auflösungen, gleichfalls in allen Tonarten. — Dazu habe ich freilich noch die Bemerkung hinzuzufügen, dass es denn doch wohl endlich an der Zeit wäre, das harmonische Lehrsystem zu vereinfachen, und insbesondere aus demselben Alles zu verbannen, was zu Missverständnissen hinsichtlich des Grundtones oder des Verhältnisses irgend welches Accordes zur Tonart Anlass geben musste.

Die Natur erkennt in jeder Tonart nur drei Grundaccorde an. Den der Tonica (welcher stets

nur ein Dreiklang ist); der Oberdominante (welche stets die grosse Terz erhält) und der Unterdominante. Zu den beiden Letzteren können, als vierter und fünfter Klang, noch gewisse Dissonanzen hinzugefügt werden.

Diese drei Accorde: der Tonica und der beiden Dominante bilden also allein die Tonart. Da der tonische Accord, als solcher, d. h. als Grund-Anfang und Grund-Schluss, nur den reinen Dreiklang erhalten kann und darf, so können alle dissonirenden Accorde, die unmittelbar der Tonart angehören einzig und allein nur eine der beiden Dominanten zum Grundton haben, und ebenso sind die in solchen Accorden enthaltenen Dissonanzen nur den Dreiklängen derselben drei Grundtöne entnommen, oder aber sie entstehen dadurch, dass man einen der ursprünglichen consonirenden Klänge durch Erhöhung zu einem Leiteton erhebt. Leiteton aber ist jeder Klang, der eine, durch die Natur fest bestimmte, unausweichbare Fortschreitung oder Auflösung verlangt. Einfache Leitetöne sind, bei dem harmonischen Fortschritte: 1) von Dominante zu Tonica, — die Terz der Ersteren (d. h. die grosse), welche sich in die Octave der Letztern auflösen muss; 2) von

Subdominante zu Oberdominante (wo es sich um die Halbcadenz handelt): der Grundton der Ersteren, der zum Grundtone der Zweiten hinverlangt. Dissonanzen sind stets hinauf oder herab sich auflösende Leitetöne, mit Ausnahme jedoch derjenigen, die im zweiten Accorde (im Auflösungsaccorde) selbst zu einem consonirenden Intervalle werden. — Die dissonirenden Accorde der Oberdominante entstehen dadurch, dass man zu deren hartem Dreiklange noch die Octave der Subdominante (als Septime des Accordes), und wohl auch noch die Terzen derselben (als grosse oder kleine Nonen des Accordes) hinzufügt. — Die dissonirenden Accorde der Unterdominante werden gebildet, indem man entweder statt der Quinte ihres bezüglichen Dreiklangles die Quinte der Oberdominante setzt (z. B. statt f, a, c — f, a, d), oder die Letztere zum ungekürzten Dreiklange hinzufügt (f, a, c, d); oder man fügt auch eine der beiden Terzen der Tonica zu diesem Dreiklange (f, a, c, e; f, a, c, es). — Alle dissonirenden Leitetöne, welche anderen Dreiklängen entnommen sind, lösen sich herabsteigend auf. — In einer harmonischen Folge, wo der Grundbass des ersten Accords sich zum Grundbasse

des Zweiten verhält, wie Dominante zur Tonica (aber auch wie Tonica zu Unterdominante) kann die Quinte des Ersteren durch Erhöhung zum Leiteton in die grosse Terz des Zweiten erhöht werden z. B. g, h. dis — g, c, e oder c, e, gis — c, f, a. Ein solcher Dreiklang mit zum Leiteton erhöhter Quinte heisst ein Uebermässiger Dreiklang. — Folgt auf den Subdominantenaccord der Accord der Oberdominante (oder auch der $\frac{6}{4}$ Accord der Tonica), so kann der Grundbass des Ersteren gleichfalls zum Leiteton in den Grundbass des Zweiten erhöht werden z. B. f, a, c — fis, a, c. — Alle diese Erhöhungen können auch in dissonirenden Accorden statt finden. —

In den Dreiklängen sind die Grundtöne unerlässlich, ja selbst deren Verdoppelung der Verdoppelung der anderen Intervalle vorzuziehen; in den dissonirenden Accorden hingegen ist es verstattet, den Grundton theils wegzulassen (wie z. B. in den Umkehrungen der Oberdominantaccorde), theils ihn zu alteriren (zu erhöhen, d. h. während seines Ueberganges oder seiner Auflösung in den nächstfolgenden Grundbass auf dem respectiven Uebergangshalbtöne zu fixiren) — wie in den Unterdominantaccorden. Demgemäss würden wir z. B.

für die Tonarten C-Dur und C-Moll folgende Combinationen haben:

Tonica: Dur-Dreiklang: c, e, g (Parallel-Dreiklang: a, c, e). Uebermässiger Dreiklang: c, e, gis. Moll-Dreiklang: c, es, g (Parallel-Dreiklang; es, g, b).

Oberdominante (stets dur): Dreiklang: g, h, d. Uebermässiger Dreiklang: g, h, dis.

Dominantseptaccord: g, h, d, f;
(mit Auslassung des Grundbasses: h, d, f).

Grosser Nonaccord: g, h, d, f, a;
(mit Auslassung des Grundbasses: h, d, f, a).

Kleiner Nonaccord: g, h, d, f, as;
(mit Auslassung des Grundbasses: h, d, f, as).

Unterdominante: Dur Dreiklang: f, a, c; (erhält als Unterdominantdreiklang keine erhöhte Quinte); Molldreiklang: f, as, c.

Dissonirender Sextaccord, dur: f, a, d;
moll: f, as, d.

Dissonirender Quintsextaccord, dur: f, a, c, d; moll: f, as, c, d.

Grosser Unterdominantsextaccord: f, a, c, e.

Kleiner Unterdominantsextaccord; dur: f, a, c, es; moll: f, as, c, es.

Dieselben Unterdominantaccorde mit alterirtem (erhöhtem) Grundbasse:

fis, a, c und fis, as, c;

fis, a, d und fis, as, d;

fis, a, c, d und fis, as, c, d;

fis, a, c, e;

fis, a, c, es und fis, as, c, es.

Die Regeln für die melodische Folge der Töne in den einzelnen Stimmen bei harmonischen Fortschreitungen ist ebenso einfach auf Allgemeines zu reduciren.

Als Hauptregeln gelten: 1) Jede Stimme schreitet vom innegehaltenen Klange des ersten Accords zu demjenigen des zweiten fort, der zunächst liegt, und zwar so, dass der Schritt eines kleinen Ganztones den Vorzug vor dem eines grossen Ganztones erhält, der Schritt des grossen Halbtones aber vor Letzterem, und der kleine Halbton endlich als allernächstes Intervall zu rechnen ist. 2) Wenn der erste Accord sich zum zweiten etwa verhält, wie Dominantaccord zum tonischen, so muss die Terz (d. h. stets die grosse) zur Octave des Grundbasses des zweiten Accordes emporsteigen. 3) Bei der Folge des Tonicadreiblages auf den Dreiklang der Oberdominante, kann die Octave der Letzteren liegen bleiben; die beiden anderen Intervalle (Terz und Quinte) steigen; geht aber dem Tonicadreiblauge ein Unterdo-

minantendreiklang voraus, so bleibt die Quinte gern liegen, während Terz und Octave heruntergehen. 4) Die dissonirenden Accorde beobachten zumeist (für diese drei Intervalle) dasselbe Prinzip. Die Dissonanzen selbst steigen insgesamt herab, mit Ausnahme der alterirten (erhöhten) Unterdominante, welche hinaufsteigt. — 5) Parallele Quintengänge sind nur verboten, sobald jede Stimme um einen grossen Ganzton fortschreitet.

Es wird wohl Niemand mir Arroganz vorwerfen wollen, wenn ich die Ueberzeugung ausspreche, dass nur auf diesen einfachen, aus der Natur selbst der Töne sich ergebenden Principien einzig und allein ein richtiges und naturgemässes Harmoniesystem aufgebaut werden kann. Alle Annahmen von anderen Grundbässen in einer gegebenen Tonart ist irrig, weil der natürlichen Accordverbindung (Verwandtschaft) durchaus entgegen. Der Tonart fremde Grundbässe führen auch fremde Harmonien, demzufolge aber auch Modulationen herbei.

Je einfacher ein System aber ist, desto klarer, verständlicher wird dasselbe dem Schüler, desto leichter für ihn in seinem Gedächtnisse zu behalten sein. Zudem wird er aber auch nicht blos

mechanisch mit Intervallen-Abzählen, sondern mit Nachdenken und vollem Bewusstsein der Gründe der harmonischen Fortschreitungen und des Auflösungsprocesses seine Arbeiten machen.

Ausser diesen technischen und theoretischen Musikstudien ist es ferner noch wünschenswerth, dass schon in diesen Musikschulen (niederen Ranges) die Kinder, welche am Chorgesange Theil nehmen, auch einige Declamations-Anleitung erhalten, wenigstens sollte darauf gesehen werden, dass sie Alle den Text auf gleiche Weise richtig aussprechen und betonen.

Beim Unterrichte im Chorgesange hat der Lehrer unumgänglich darauf zu sehen, dass die Kinder nur ihre natürlichen Brust- und Kehltöne anwenden; Kopftöne aber nur die, von der Natur selbst, ausnahmsweise damit von vornherein begabten. Im Uebrigen soll der Unterricht systematisch geführt werden: also zuerst das richtige Athmen und Aushauchen, die richtige Haltung des Mundes (wie auch des Kopfes und des ganzen Körpers überhaupt), die richtige Vocalisation u. s. w. gelehrt werden. Mit einem Worte, es soll eine gute Schule gleich zu Anfang beobachtet werden, damit der Entwicklung der Stimmen, wie der Gesundheit kein Nachtheil entstehe. Deshalb stelle man

nur wirklich erprobte und denkende Lehrer und Lehrerinnen zur Gesangsausbildung an, und nicht den ersten, besten, blossen Instrumental-Musiker.

Zeigt sich nun nach Beendigung des Elementar-Musikcursus in irgend einem Schüler oder einer Schülerin besondere Begabung, und dabei wirkliche Lust und wirklicher Beruf zur Kunst, und hat derselbe oder dieselbe auch in anderen Unterrichtsfächern genügende gründliche Kenntnisse erlangt, so mag er dann — aber auch nur dann — in Gottes Namen sich der Kunst widmen und in die höhere Musik-Anstalt, — in das Conservatorium — eintreten.

Das Conservatorium soll eine Anstalt für höhere musikalische Ausbildung sein, eine Art Akademie, welche die definitive Entfaltung wirklich musikalisch begabter junger Leute beiderlei Geschlechts zu wahrhaften Tonkünstlern und Tonkünstlerinnen bezweckt. Dieses Ziel aber kann nur erreicht werden, wenn die in das Conservatorium Aufzunehmenden genügende Reife des Verständnisses und genügende — nicht nur musikalische — sondern auch allgemein wissenschaftliche Vorkenntnisse auszuweisen im Stande sind. Durch diese Einschrän-

kung würden fürs Erste die Conservatorien von Allen denjenigen befreit bleiben, die — wie es bisher nicht eben selten anzutreffen war — sich dem Musiktreiben zuwenden, ohne wirklichen Beruf dazu zu haben, nur um überhaupt andern Lebensbeschäftigungen aus dem Wege zu gehen. Dass durch die Verhinderung solchen Missbrauchs sowohl der Kunst selbst als auch gar vielen Eltern nur der grösste Dienst geleistet würde, liegt auf der Hand. Wer aber in der That Begabung und ernstlichen Beruf, ja Liebe zur Kunst besitzt, der wird auch die Mühe und Arbeit nicht scheuen, sich die erforderlichen Vorkenntnisse anzueignen.

Zu diesem Zwecke würde, meiner Ansicht nach, das Aufnahme-Programm eines Conservatoriums etwa in folgender Art festgestellt werden können.

A. Allgemein-wissenschaftliche Gegenstände.

- 1) Mathematik: Arithmetik bis zur Regula de Quinque, incl. — Planimetrie und Stereometrie. — Algebra bis zu den Gleichungen zweiten Grades.
- 2) Geographie: Bis zu der Wissensstufe, welche

zum Eintritte in die Secunda-Classe eines Gymnasiums berechtigt.

- 3) Allgemeine Weltgeschichte: Gleiche Stufe wie vorgehend.
- 4) Allgemeine Literaturgeschichte: Kenntniss der wichtigsten Epochen und deren Fortschrittsmerkmale. — Allgemeine Kenntniss der nationalen Meisterwerke.
- 5) Sprachen: Umfassendere praktische und theoretische Kenntniss der Muttersprache (als Beweis dafür wäre ein kurzer Aufsatz — etwa ein Musikreferat — in Gegenwart der Examinatoren zu schreiben). — Genügende Kenntniss der im Conservatorium üblichen Landessprache (sowohl um die Vorträge zu verstehen, als auch um sich selbst verständlich zu machen).

B. Specielle Musikgegenstände.

- 1) Technik: Was auch gegenwärtig schon verlangt wird; doch sollte das „Vom-Blatt-Spielen“ noch etwas mehr berücksichtigt werden.
- 2) Theorie: Kenntniss der Tonarten, sowie der dazu gehörigen Dreiklänge und disso-

nirenden Accorde nebst Auflösung der Letzteren (s. oben).

Der vollständige Unterrichts-Cursus eines Conservatoriums dürfte in vier Jahrgänge zerfallen, deren Programme, wie folgt, zu ordnen wären.

Erster Jahrgang.

A. Specielle Musikgegenstände.

- 1) Technische Studien in bisher üblicher Weise.
- 2) Gesang: Chorgesang (Intervallen-Treffen. — Vocalisiren. — Bindung. — Uebereinstimmendes Athmen und Nuanciren). — Grundlagen zur Kenntniss der menschlichen Singorgane. — Sologesang.
- 3) Theorie: Specielle Auseinandersetzung der natürlichen harmonischen Grundlagen (Intervalle. — Dreiklänge. — Tonalität und Tonmodus. — Verwandtschaft der Dreiklänge und Folgeberechtigung derselben. — Harmonische und melodische Fortschreitung. — Die beiden Dominanten und deren Accorde. — Künstliche Herstellung harmonischer Verwandtschaft. — Cadenzen. — Ausweichung. Modulation. — Melodische Stimmführung. — Trugschlüsse und

deren Consequenzen. — Durchgehende Noten, Verzierungsnoten. — Chromatische Scala. — Zufallsharmonien. — Verzögerungs und Anticipationsharmonien. — Sequenzen von Zufallsaccorden. — Orgelpuncte). — Praktische Uebungen in der Anwendung der theoretischen Regeln sowohl schriftlich, als extemporirt auf dem Claviere. —

B. Hülfswissenschaften.

- 1) Entwicklung des Nachdenkens: Analyse von Beispielen aus Werken vorzüglicher Schriftsteller. — Uebungen im Aufsetzen eigener Gedanken.
- 2) Sprachen: Italienisch und Französisch.
- 3) Allgemeine Literatur und Literaturgeschichte.
- 4) Declamation (Erster Cursus. S. oben).
- 5) Völkerkunde in Verbindung mit Geschichte: Allgemeine Culturgeschichte. — Alterthumskunde. — Volksleben verschiedener Nationen historisch entwickelt.

Zweiter Jahrgang.

A. Specielle Musikgegenstände.

- 1) Technische Studien, mit Analyse des Ausdrucks im Vortrage der bezüglichen Compositionen.

- 2) Gesang: Chorgesang } (Fortsetzung der Stu-
Sologesang } dien und Uebungen).
- 3) Theorie: Rhythmik. — Melodienbildung. —
Formenlehre. — Contrapunctische Studien.
- 4) Geschichte der Musik, durch Beispiele erläu-
tert (1. Semester: von Beginn der christ-
lichen Musik an bis zu Joh. Seb. Bach;
2. Semester: von Bach bis zu Beethoven).
- 5) Aesthetik der Musikreproduction: Allgemeine
Grundsätze der Nuancirung im Vortrage,
erläutert durch Analysiren von classi-
schen Compositionen.

B. Hülfswissenschaften.

- 1) Entwicklung des Nachdenkens: Analyse von
Beispielen musikalischer Aufsätze. —
Uebungen in eigenen Referaten und
kritischen Aufsätzen.
- 2) Sprachen (Fortsetzung).
- 3) Allgemeine Kunstgeschichte.
- 4) Literatur und Literaturgeschichte (Fortsetzung).
- 5) Völkerkunde (Fortsetzung).
- 6) Declamation (zweiter Cursus).

Dritter Jahrgang.

A. Specielle Musikgegenstände.

- 1) Technik: Künstlerische Auffassung und Re-
production (Studium der Richtung und

der Intentionen der Componisten. — Entfaltung der Individualität in der Reproduction).

- 2) Theorie: Compositions -Anleitung im Allgemeinen (Conception: Allgemeiner Grundcharakter; Hauptmotive; Nebenmotive. — Anlage in der Skizze; Modulation in Uebereinstimmung mit den Licht- und Schattenseiten des Tonbildes; Umgestaltung und Nuancirung der Themen; Figuration aus den Themen entwickelt. — Ausführung und Detailarbeit).
- 3) Allgemeine Geschichte der Musik (von Beethoven incl. bis auf unsere Zeit).
- 4) Geschichte des Clavierspiels und des Geigenspiels.
- 5) Aesthetik der Tonkunst (Analyse der vorzüglichsten Meisterwerke, hinsichtlich der gegenseitigen Beziehungen von äusserer Form und geistigem Inhalt).
- 6) Gesang: Chorgesang. — Sologesang (Coloratursesang).
- 7) Musikalische Pädagogik (Theoretische Erörterung der Lehrsysteme. — Unterrichtsliteratur).

B. Wissenschaften.

- 1) Declamation (dritter Cursus).
- 2) Allgemeine Kunstästhetik.
- 3) Literatur fremder Nationen (Allgemeine Uebersicht).
- 4) Sprachen (Fortsetzung).

Vierter Jahrgang.

Specielle Musikgegenstände.

- 1) Technik: Die letzte Künstlerweihe (Vorträge nach eigener Auffassung, unter strenger ästhetisch-kritischer Beurtheilung der Lehrer).
- 2) Theorie: Instrumentationslehre (Erörterung der technischen Beschaffenheit, des Umfanges, Klanges, so wie der technischen Vortheile und Nachtheile jedes Instrumentes). — Aesthetik der Instrumentation auf Grundlage der charakteristischen Eigenschaften der einzelnen Instrumente (die Familie der Geigeninstrumente; die drei Gruppen der Holzblasinstrumente; die Naturblechinstrumente; die temperirten Blechinstrumente; die Orgel und das Harmonium; das Clavier). — Verbindung der Instrumente

(Einfache Combinationen; gegenseitige Modificirung der Klangeigenheiten. — Das Princip der Dreichörigkeit). — Die Verbindung der menschlichen Stimme mit Instrumenten (Begleitung einer einzelnen Sopran-, Alt-, Tenor- oder Bass-Stimme; Begleitung von zwei- und mehrstimmigen Gesängen; Begleitung des Chors). —

- 3) Eigenes Schaffen von grössern Musikwerken, unter ästhetisch-kritischer Beurtheilung der Lehrer.
- 4) Dramaturgisches Studium für Componisten (vierter Cursus der Declamation).
- 5) Anleitung zum Dirigiren.
- 6) Musikalische Pädagogik (Praktische Anleitung zum Unterrichten. — Probeunterricht).

Ich glaube wohl mich der Hoffnung hingeben zu können, dass das vorstehend exponirte vierjährige Programm keiner näheren Erörterung der Gründe bedarf, welchen zufolge die darin enthaltenen Lehrgegenstände sowohl aufgenommen, als auch geordnet sind; höchstens möchte vielleicht die hin und wieder angedeutete Specificirung des Inhaltes eines oder des andern Fachgegenstandes näher beleuchtet werden müssen.

So z. B. stehen im Aufnahme-Programm unter der Rubrik „Mathematik“ die Forderungen an das Wissen in der Arithmetik, Geometrie und Algebra wohl weit höher gestellt, als es bekanntlich gegenwärtig geschieht. Bedenkt man aber, dass das bessere gründliche Eingehen, wie überhaupt in das Wesen der Harmonie und der musikalischen, resp. der rhythmischen Formen, so insbesondere noch in die Naturgesetze, auf denen jene beruhen, durchaus ein mathematisch-entwickeltes Verständniss bedingt; dass ferner es keine andere wissenschaftliche Beschäftigung giebt, welche so wie die Geometrie und die Algebra das logische Nachdenken und Ueberlegen, die Schärfe der Anschauung, ja selbst die Anlage zur Auffindung eigener Folgerungswege zur Lösung ideeller Fragen entfaltet, — und dass namentlich diese Entfaltung nur erst nach Erreichung der von mir angedeuteten Wissensstufen einzutreten pflegt, — so wird wohl Niemand das von mir gestellte Maass der Anforderungen tadeln wollen.

Ebenso wenig wird Dasjenige anzugreifen sein, was ich unter den Rubriken „Allgemeine Literaturgeschichte“ und „Sprachen“ als die Aufnahme in das Conservatorium bedingend aufgestellt habe. Ein junger Mensch, ein junges

Mädchen, die nicht schon frühe angefangen, Interesse für die Erzeugnisse der grossen Dichter ihrer Nation zu fühlen, sind von der Natur gar nicht mit Kunstsinn begabt, folglich auch gar nicht für die Bahn der Kunst bestimmt. Ist aber die innere Freude an der Poësie wirklich vorhanden, so wird der Knabe oder das Mädchen auch nach dem Wissen der geschichtlichen Entwicklung seiner National-Literatur Verlangen tragen, und sich das Nothwendigste davon (mehr aber wird hier auch nicht verlangt) ganz sicher zu erwerben suchen, und unbedingt auch erwerben. — Die Anforderungen aber sowohl, dass junge Leute von 17—18 (und gar mehr) Jahren ihre Muttersprache gründlich kennen sollen, so wie dass die bei den Vorträgen der Lehrer übliche Landessprache den Aufzunehmenden hinlänglich geläufig sein muss, — bedürfen wohl keinerlei Commentars. Es kann nur als ein unverzeihlicher Irrthum derjenigen Conservatorien bezeichnet werden, wo Schüler oder Schülerinnen zugelassen werden, die diesen Anforderungen keineswegs zu entsprechen vermögen.

Die, in den Programmen der vier Jahres-course des Conservatoriums Unterrichtes, unter der allgemeinen Rubrik „Theorie“ aufgestellten spe-

ciellen Explicationen beziehen sich, wie wohl auch schon Jedermann verständlich gewesen, auf die schon zu Anfange des näheren Eingehens auf das Thema „Musikschulen“ ausgesprochene Ueberzeugung von der Nothwendigkeit der Vereinfachung des harmonischen Lehrsystems, vermöge logisch - mathematischer Entwicklung desselben auf der Basis der Naturgesetze von Klang und Ton. Auf ähnliche einfache physische Gesetze wären denn auch die Rhytmik und die Formenlehre zurückzuführen; denn selbst die verwickeltsten Rhythmen und Formen der praktischen Musik beruhen auf weit einfacheren, aber zugleich auch weit freieren und weit umfassenderen Naturgrundlagen, als deren in den bisherigen, nur aus der allgemeinen Schablone der Praxis geschöpften, daher beengenden und oft sich widersprechenden Regeln zu finden sind.

Alles Uebrige in meinen Programmen dürfte wohl noch weniger näherer Erörterungen bedürfen. —

Was nun die wissenschaftlichen Werke betrifft, welche für einen oder den anderen der Vorträge als Compendium etwa dienen könnten, so ist kaum möglich, gegenwärtig schon solche mit maassgebender Bestimmtheit als den ange deuteten speciellen Zwecken vollkommen ent-

sprechend anzugeben. Wohl aber dürfte ich mir erlauben, den betreffenden Herren Fachlehrern einige vorzügliche Werke zu bezeichnen, welche sie selbst wohl zur Feststellung gründlicher und naturgemässer Systeme anregen dürften. So z. B.:

für Theorie der Tonkunst:

Helmholtz, die Physiologie der Töne.

Dr. M. Hauptmann, die Harmonik und Rhythmik.

Dr. Arthur von Oettingen, Harmoniesystem in dualer Entwicklung. Studien zur Theorie der Musik. 1866. (Dorpat und Leipzig. W. Gläser).

Dr. A. Ebrard, System der musikalischen Akustik. Zur Belehrung für jeden gebildeten Freund der Musik. (Erlangen. 1866. Andr. Deichert. *)

Nicht wenig dürften auch — zur Erkenntniss dessen, dass die auf unverfälschter altgriechischer Naturtonlehre beruhenden Theorien der ersten Begründer der christlichen Musik, die wahrscheinlich durch spätere Commentatoren mancherlei Missverständnisse und Unklarheiten er-

*Weitzmann:
Harmoniesystem
1860.*

*) Beide Werke sind, behufs eingehender analytischer Besprechung in diesem Blatte, bereits in Angriff genommen.

litten hatten, der erst in neuerer Zeit wieder angestrebten akustischen Basis näher standen, als gewöhnlich vermuthet wird, — die zwei Werke des gelehrten Jesuiten Père Lambillotte (deren genauere Titel ich für diesen Moment nicht anzugeben vermag, da ich die mir zugehörigen Exemplare in meiner Heimath zurückgelassen habe, deren Hauptgegenstand aber die ursprüngliche Herstellung und die richtige Uebertragung in unsere heutige Notenschrift des Gregorianischen Antiphonars, so wie ausserdem — in dem zuletzt, Januar 1863 erschienenen Werke — der Schlüssel zum Verständnisse der alten Klangzeichen und Ausführungsarten der Antiphonar-Gesänge bildet) gar viel beitragen können. Namentlich wird man im zweitgenannten Buche vortreffliche, höchst geistreiche und logisch entwickelte Commentarien der uralten Tractate Guido's von Arezzo, des heil. Bernhard von Clairvaux u. A. finden, aus denen deutlich hervorgeht, wie eigentlich das richtige Verständniss der alten überlieferten Kirchen-tonarten und Kirchenmelodien schon seit dem Verfall der grossen berühmten Schulen des Mittelalters verloren gegangen, und durch die griechisch seinsollenden scholastischen Theorien des

15. und 16. Jahrhunderts vollends unklar geworden sind.

Für die freiere Formlehre und die Compositions-Anleitung dürften — ausser dem unbefangenen analytischen Studium der Volkslieder **verschiedener** Nationen, so wie der Compositionen Bach's, Gluck's, Beethoven's, Schumann's, Berlioz's, Wagner's und Liszt's, — wohl Lobe's „Compositionslehre“, so wie der zweite Band von Eckardt's „Vorschule der Aesthetik“ (Abtheilung: Musik) von grossem Nutzen sein.

Als vorzüglichste Leitfaden zur Instrumentationslehre sind wohl die bezüglichlichen Werke von Berlioz und Gevaërt anzuempfehlen. Eine wirklich nutzbringende Beurtheilung der von den Schülern selbst geschaffenen grösseren Werke kann selbstverständlich nur stattfinden, wenn diese Compositionen von dem Conservatoriums-Orchester zur Aufführung gebracht werden.

Zur Uebung des Nachdenkens durch Analyse von Werken vorzüglicher Dichter dürfte Eckardt's „Anleitung, dichterische Meisterwerke auf eine geist- und herzbildende Weise zu lesen und sich dauernd anzueignen“ (Jena und Leipzig, Hochhausen's Verlag, Wold. Lutze) einen guten Anhalt geben.

Für die Declamation und deutsche Versbildung habe ich das Buch des Leipziger Professors Dr. Minkwitz sehr praktisch und zweckmässig gefunden.

Von entsprechenden Musikgeschichtswerken darf ich wohl diejenigen von Kiesewetter, Brendel, Ambros, Coussemaker (über mittelalterliche Musik namentlich) anführen; auch Weitzmann (Geschichte des Claviers).

Anleitung zur richtigen technischen Musik-Reproduction findet sich für Clavierspieler in den schon früher erwähnten Studien-Werken: „Méthode des méthodes du Piano“ par MM. Fétis et J. Moscheles, und „Systematische Lehrmethode“ von Louis Köhler; für Violinspieler in der Violinschule und in den vielen sonstigen Studien von Ferd. David.

Um sich künstlerische Auffassung anzueignen, rathe ich zum Lesen der Analysen Robert Schumann's, Fr. Liszt's, Felix Dräseke's, H. Berlioz's u. A., sowie der „Vorschule der Aesthetik“ von Eckardt (im I. Th.: die allgemeinen Einleitungs-Capitel; im II. Th.: Musik). Bezüglich desselben Zweckes, was Gesangsstudium betrifft, finde ich höchst empfehlenswerth: „Gesang und Oper.“ Kritisch-didaktische Abhandlungen in zwanglosen Heften, herausge-

geben von Maria Heinr. Schmidt (Magdeburg, Heinrichshofen), von denen kürzlich das siebente Heft erschienen.*)

Was schliesslich die musikalische Pädagogik betrifft, so findet sich in L. Köhler's darauf bezüglichen Werken (ausser den schon von mir angeführten, noch sein „Führer durch den Clavierunterricht“) sehr viel Anregung für denkende Lehrer, wie für solche, die es werden wollen. Die praktische Anleitung aber zum Unterrichten müsste dadurch zu bewerkstellen sein, dass die jungen Leute der höchsten Classe, welche sich dem Musikunterrichte widmen wollen, unter Aufsicht der bezüglichen Professoren als Hülfsslehrer für die niederen Classen im Conservatorium selbst zu fungiren hätten.

Da, wie ich schon vor Entwicklung meines Programmes bemerkt, wohl schwerlich die Leiter schon bestehender Conservatorien zu einer wünschenswerthen allgemeinen Reorganisation

*) Ich werde in einer der nächsten Nummern (wo der Sommer mehr Musse zur kritischen Analyse neuerer Werke gewährt) auf diese Abhandlungen näher einzugehen Gelegenheit finden.

des Unterrichtswesens sich verstehen dürften, gleichwohl aber die heranwachsende neue Tonkünstler-Generation gewiss überall vom Geiste unserer Zeit unwillkürlich zur fortschrittlichen Bewegung in der Kunst, folglich aber auch zum Streben sich innerlichst hingedrängt fühlt, den geistigen Anforderungen der Zeit an die Künstler möglichst zu entsprechen, so weiss ich wahrlich zu solcher Selbst-Forthilfe auf dem Gebiete der Geistesentfaltung und der Aufklärung keinen bessern Rath zu geben, als den, es den Eleven des höheren Cursus am Leipziger Conservatorium nachzumachen, und — gleich ihnen — einen Help-your-selp-Verein zu constituiren. Es wird, aus diesem Grunde, nicht für unpassend befunden werden können, wenn ich an dieser Stelle einige Worte über das Entstehen und die bisherige Thätigkeit des hiesigen Conservatoristen-Vereins „Euphonia“ einschalte — zu Nutz und Frommen auch anderer Musik-Hochschulen.

Der Verein „Euphonia“ zu Leipzig wurde am 25. November 1864 von zwölf Eleven der höheren Classe des dortigen Conservatoriums begründet*), feierte also am 26. November 1866

*) Als eine der schönsten (meinem Kunststreben nur höchst selten zu Theil gewordenen) Genugthuungen darf ich wohl diejenige betrachten, mit welcher ich,

sein zweites Stiftungsfest. Die folgenden zusammengestellten Angaben sind den zwei Jahresberichten des Vereines fast wörtlich entnommen, von denen der für 1866 den Gästen des Stiftungsfestes gedruckt überreicht wurde. —

„Dem in §. 1 seiner Statuten ausgesproche-

unmittelbar nach der Stiftung des Vereines „Euphonia“ im Namen desselben durch zwei der Stifter und ersten Vorstandsmitglieder freundlichst beehrt wurde. Indem nämlich diese Herren mir von ihrer ins Leben getretenen Verbindung und deren künstlerischen Zwecken Mittheilung machten und zugleich mich einluden, am Erstreben der Letzteren durch Vorträge hin und wieder mitzuwirken, fügten sie die für mich höchst schmeichelhafte (wenn vielleicht auch über mein Verdienst gehende) Bemerkung hinzu: „dass die Anregung zur Bildung dieses Vereines ihnen zum Theil auch zufolge meines Carlsruher Fest-Vortrags „Ueber die Erweiterung des Lehrplans in den Musikschulen“, geworden sei,“ welchen Hr. Dr. Fr. Brendel in einem kurz vorhergegangenen Musikgeschichts-Vortrage vollständig vorzulesen die Freundlichkeit hatte. Diese Anerkennung, so wie das seitdem zwischen dem Vereine, und insbesondere zwischen mehreren höchst talentvollen Mitgliedern desselben, und mir ununterbrochen stattgefundene sehr freundschaftliche Verhältniss — welches hoffentlich auch fernerhin ungetrübt stattfinden wird — halte ich für eine der werthesten Errungenschaften meines Lebens, was hiermit öffentlich dankend auszusprechen ich für Pflicht halte.

nen Zwecke suchte der Verein nach Kräften gerecht zu werden und entfaltete daher eine doppelte Thätigkeit: eine, die dem Geiste Aller Anregung zu bieten und durch engere Verbindung Gleichgesinnter das Streben jedes Einzelnen nach künstlerischer und wissenschaftlicher Ausbildung zu erleichtern und zu fördern suchte; die andere, welche, eigentlich nur unbewusst wirkend, ein enges Band um Alle schlang, die durch das gleiche Streben nach der Kunst nur erst lose verbunden waren.“

„Zu den zwölf ersten Mitgliedern wurden, im Verlaufe des ersten Vereinsjahres, neunundzwanzig weitere aufgenommen, und zwar 25 ordentliche (Conservatoristen) und 4 ausserordentliche (Nicht-Conservatoristen). Von diesen 41 Mitgliedern traten nun, im Laufe desselben Jahres (in Folge Wegzuges von Leipzig) 10 wieder aus, so dass der Verein zum 25. November 1865 aus 31 Mitgliedern bestand.“

„Vom 25. November 1865 bis 25. November 1866 wurden in den Verein neu aufgenommen:

17 Mitglieder;

1 zur Aufnahme Angemeldeter ist zurückgewiesen worden;

18 verliessen das Conservatorium und Leipzig;
1 meldete ohne Angabe der Gründe seinen
Austritt;

1 kam durch freiwilligen Austritt seiner Aus-
schliessung zuvor;

1 wurde, wegen Vernachlässigung seiner Pflich-
ten gegen den Verein, ausgeschlossen.“

„Der Verein zählt gegenwärtig

25 Mitglieder, worunter 2 ausserordentliche.“

„Geleitet wurde der Verein von einem Prä-
sidium, Anfangs bestehend aus 3 Personen:

dem Präses,

dem Secretair,

dem Cassirer, zu denen später noch als
viertes Vorstands-Mitglied

der Bibliothekar

hinzutrat.“ —

„Der Verein hielt während dieser zwei
Jahre 94 Versammlungen, von denen die erste
in jedem Monat, wie die ausnahmsweise beru-
fenen, der Regelung von Vereinsangelegenheiten
und der Berathung über naheliegende Fragen,
die übrigen der Lectüre wissenschaftlich-musika-
lischer, allgemeinwissenschaftlicher und unter-
haltender Werke und freien Vorträgen gewidmet
waren.“

„Herr Yourij von Arnold, ein Freund

des Vereins, erfreute denselben oft durch auf Kunst bezügliche Vorträge und durch Vorlesung der bedeutsamsten Scenen aus dem eigenen Drama: „Künstlerleben“ oder „Ideal und Wirklichkeit“, sowie mehrerer Capitel aus Ludwig Eckardt's „Vorschule der Aesthetik.“

„Zwei Mitglieder des Vereins lasen selbstverfasste Aufsätze.“

„Zur Lectüre gehörte auch die sogenannte „Kneipzeitung“, dem Künstlerhumor geweiht, in deren Redaction sich zwei Vereinsmitglieder theilten.“

„Die zur Erreichung des Hauptzwecks notwendige Bibliothek besteht gegenwärtig aus:

18 Partituren;

4 Clavierauszügen;

3 Nummern Pianoforte- und Lieder-Compositionen;

66 Nummern, enthaltend 50 grössere und kleinere Musik- und Schriftwerke;

1 Manuscript; im Ganzen also aus:

92 Nummern, über die doppelter Katalog geführt wird.“

„Einen grossen Theil werthvoller Partituren und Bücher dankt der Verein der Freigebigkeit und Vermittlung der Herren:

Y. von Arnold, Kapellmeister Reinecke,

Dr. Fr. Brendel, Musikalienhändler
 Schuberth & Comp.,
 denen hiermit der herzlichste Dank für ihr
 Wohlwollen dargebracht sei.“

„Viele Werke wurden von Mitgliedern gespendet, die übrigen aus Vereinsmitteln angeschafft.“

„Der Rücksicht auf Vermittlung des geselligen Verkehrs unter den Studirenden des Conservatoriums dienten ausser den allwöchentlichen Versammlungen, zu denen in der Regel auch Gäste Zutritt hatten, grössere Unternehmungen, wie die folgenden:

Die musikalisch-theatralische Soirée
 vom 13. April 1866, zu der die Vorgesetzten des Conservatoriums und die Damen der Anstalt eingeladen waren;

Die Schumann-Feier, am 16. Juni 1866
 wegen vielfacher Hindernisse verspätet gefeiert, wozu die Vorgesetzten des Conservatoriums und alle Studirenden desselben eingeladen waren.“

Bei Gelegenheit der letzten Stiftungsfeier wurde u. A. das dramaturgische Moment geistiger Anregung zu künstlerischer Entfaltung abermals berücksichtigt, indem sich einige Mitglieder des Vereins und dazu eingeladene junge Damen (Ele-

vinnen des Conservatoriums) zu zweiten theatralischen Versuchen vereinigten, und ein paar Lustspiele (im Ganzen gar nicht ohne Geschick, episodenweise sogar sehr hübsch) aufführten. Gleichsam als ein Familienfest für das gesammte Conservatorium durfte ferner die sehr gemüthliche und doch künstlerisch-würdige Weihnachtsbaumfeier gelten.

Dienten nun solche Versammlungen vornehmlich dazu, den allen jungen Leuten angeborenen Sinn für das gesellschaftliche Leben in den Eleven des Conservatoriums zum Besuchen vornehmlich gebildeter Familienzirkel anzuregen, und sich dadurch den jedem Künstler der Gegenwart unentbehrlichen äusseren Anstand und nothwendige Freiheit im socialen Umgange erwerben zu können, so sind hinwiederum die Resultate des anderweitigen, wechselseitig geistig anregenden Verkehrs zwischen den Mitgliedern als noch höher und schätzbarer zu betonen. Ihre Anschauung von Kunst und Kunstwerk gewann dadurch ungemein an Erweiterung, resp. an Entfesselung von der beengenden Schablone. Vorzüglich war dieses erzielt worden durch gemeinsames Lesen hervorragender Dichterwerke, wie der Analysen älterer und neuerer, selbst

neuester Tonschöpfungen*), durch Vorträge über die historische Bedeutung solcher Meister wie Schumann, Liszt, Wagner, Berlioz, durch Austausch eigener Ideen und Bemerkungen. Schon die in den Hauptprüfungen zu Ostern 1866 vorgeführten Compositionen bekundeten eine frischere, freiere, vom Geiste der Zeit mehr oder minder getragene Kunstanschauung, welche den Inhalt des Werkes nicht von der Form, sondern die Letztere vom Ersteren abhängig, aus ihm allein hervorgehend verlangt. Wohl durfte also der Verein bereits damals mit begründetem Stolze von sich sagen: „dass er, wenn auch lange, lange noch nicht Alles, doch gleichwohl schon Manches erreicht habe, was er gewollt.“

Eben deshalb aber, — so erlaube ich mir meinen jungen Freunden zuzurufen — eben deshalb aber glauben Sie nicht, schon genug gethan zu haben; — eben deshalb lassen Sie nicht ab von Ihrem rühmlichen Streben, dem Fortschritte in der Kunst, dem Geiste der neuen Zeit Rechnung zu tragen; fahren

*) Namentlich aus Schumann's Schriften und aus den „Anregungen für Kunst, Leben und Wissenschaft“ (herausgegeben von Fr. Brendel und Rich. Pohl, 1856—1861).

Sie unermüdlich fort, nicht nur sich diejenige Geisteserleuchtung anzueignen, welche Ihnen die Schule theils nicht geben kann, theils auch nicht geben mag, sondern auch, das in der Schule (wenn auch dankbar) Empfangene dennoch stets der eigenen (nicht subjectiven, vielmehr möglichst objectiven) kritischen Prüfung zu unterwerfen! Und dazu erleuchte Sie der höchste und erhabenste Künstler — **Gott!** — dessen ewigem, herrlichstem Kunstwerke — dem Weltall — wir Alle ja, denen nur irgend ein himmlischer Funke des Schaffens aus göttlicher Gnade zu Theil geworden, nachzueifern und nachzuschaffen uns von einem unerklärbaren innern Geiste getrieben fühlen!

Hieran knüpfen sich, gewiss eben so logisch, wie zweckmässig und für die allgemeine Förderung der Kunst wohl nur erspriesslich, folgende Vorschläge:

1. Die älteren Eleven der verschiedenen deutschen Conservatorien bilden zu gleichen Zwecken, wie der Leipziger Verein, ähnliche Verbindungen unter sich.

2. Sie führen alle, um die Gleichheit ihrer Kunstgesinnung und ihres Strebens auch äusserlich zu bezeichnen, denselben Namen: „Euphonia“, indem sie sich untereinander nur durch

Hinzufügung der Städtenamen unterscheiden, z. B. „Euphonia zu Leipzig“.

3. Alle diese Euphonia-Vereine treten durch wechselseitige Correspondenz in nähere Beziehung zu einander, zum Austausche anregender Ideen hinsichtlich der Kunst selbst, wie des Kunstunterrichtes, ferner zur gegenseitigen Hilfe und Unterstützung ihrer Mitglieder, aber auch zur Wahrung und Hebung der heiligen Würde des Künstlerstandes untereinander.

4. Zur nothwendigen Centralisation dieses Gemeinschafts - Verbandes, namentlich zur Veröffentlichung von Mittheilungen der Einzel-Vereine, von allgemeinen Beschlüssen, wie von Aufsätzen, welche den Zwecken und Tendenzen der gesammten Euphonia-Vereine zur Förderung und Verbreitung dienen sollen, — bietet sich die Redaction dieser Zeitschrift, durch unentgeltliche Aufnahme der bezüglichen Artikel in die Spalten der Letzteren, zur Vermittelung an.

Sollten — was der Gott der Kunst walte! — diese Vorschläge bei den Zöglingen der verschiedenen Musik-Conservatorien Deutschlands Anklang, und demzufolge der hier projectirte Gemeinschafts - Verband deutscher Conservatoristen-Vereine früher oder später seine glückliche Realisirung finden, so dürfte davon mit vollem

Rechte ein neues, kräftiges Aufblühen der deutschen Musikzustände mit der Zeit zu hoffen sein. Freilich ist auch zu gewärtigen, dass Vorurtheil, wie Neid und Missgunst vielfach diesem Unternehmen entgegenzutreten und dasselbe mit Spott und Hohn zu verfolgen versuchen werden. Aber Muth, meine jungen Freunde! Lassen Sie uns nicht zurückbeben vor diesen Schrecklarven der tatentlosen Handwerkerzunft, welche jedem Fortschritte feind ist, und aus leidiger Selbsterhaltung feind sein muss! Muth! denn jedes kühne, auf Einigkeit basirende Vorschreiten des Rechtes und der Wahrheit wird zuletzt jedenfalls unbedingt den Sieg erringen müssen! „Aide-toi même et le ciel t'aidera!“ — Das allein soll die Devise aller Derjenigen sein, die keine andere Abhilfe mehr zum Besserwerden von Andern zu erwarten haben. „Hilf dir selbst, so wird auch der Himmel dir helfen!“ Denn es soll und muss besser werden! —

Doch nicht allein nach Seite der Wissenschaft und Kunst, auch nach Seite der Verwaltungs-Organisation hin sind noch gar viele der Abänderungen und Verbesserungen in den Musikschulen zu wünschen, und deshalb wohl einer näheren Beleuchtung werth. —

Die Verwaltung oder — wie es gebräuch-

licher ist zu sagen: — die Direction eines Conservatoriums für Musik wird ihre Thätigkeit auf folgende Gegenstände zu verzweigen haben:

I. Ueberwachung der technischen und geistigen, zugleich aber auch der körperlichen wie der seelischen (resp. moralischen) Entwicklung der Zöglinge. —

Die erstere Branche schliesst demnach die Obliegenheit in sich ein, die Regelung und Controle sowohl des gesammten im Conservatorium zu ertheilenden Unterrichtes als auch der damit übereinzustimmenden Arbeiten der Zöglinge zu handhaben. Dass damit auch die Sorge für das unumgänglich nothwendige regelmässige Innehalten des allgemeinen Lehrplans, wie der festgesetzten Stundenordnung seitens der Lehrer verbunden ist, liegt klar auf der Hand, und wird weder, noch kann ein vernünftiger Lehrer irgend Etwas Beleidigendes oder Erniedrigendes für sich darin finden wollen. Ferner aber hat die Verwaltung darauf hinzuwirken, dass das Institut den Zöglingen, ausser dem mündlichen Unterrichte, auch noch die Mittel zu bieten habe, Belehrung und Aufklärung aus den vorzüglichsten Schriften über Kunst und Wissenschaft schöpfen, so wie die Werke der Meister in der

Kunst jeder Epoche und jeder Richtung als Mustervorbilder studiren zu können. Mit andern Worten, die Verwaltung hat für das Bestehen einer gut assortirten Bibliothek zu sorgen.

Die zweite Branche — Ueberwachung des physischen und psychischen Wohls der Zöglinge — begreift die Pflicht der Direction in sich, so viel als möglich Fürsorge dafür zu tragen, sowohl dass es denselben nicht an dem, wenigstens allernothwendigsten, leiblichen Unterhalte mangele, als auch dass ihnen, zur unumgänglichen Erholung von den Arbeiten, solche Genüsse zu Gebote stehen, die, im Einklang mit der Aufgabe einer wahrhaft nach allen Seiten künstlerischen Ausbildung, den Eleven und Elevinnen zugleich Gelegenheit geben, sich auch moralisch wie social über die vulgären und rohen Neigungen der Ungebildeten erheben und demzufolge die, vielleicht in der Brust schlummernden, Leidenschaften mehr oder minder zügeln zu lernen.*) Ja! es ist meine innigste, festeste Ueberzeugung, dass die Direction die moralischen Vater- und Mutterpflichten zu üben habe, und sich dadurch nicht nur in den

*) Auf welche Weise dieses vermittelt werden dürfte, werde ich weiterhin näher beleuchten. —

Stand setze, jedem auf die psychische Entwicklung der jungen Künstler schädlichen Einflüsse vorzubeugen, sondern auch sich die Liebe und das völlige Vertrauen der Zöglinge zu erwerben, ohne welche das hohe ideale Ziel einer vollkommenen Kunstentfaltung schwerlich erreicht werden möchte. Es leuchtet, glaube ich, zur Genüge ein, dass diese Branche der Leitung einer besonderen Beachtung gar wohl werth ist; ebenso aber auch, dass bei der Wahl der mit besagter Inspection betrauten Personen die Verschiedenheit der Geschlechter zu berücksichtigen sein wird, indem man jungen Mädchen ebenso wenig zumuthen kann, sich in allen ihren persönlichen Angelegenheiten mit unbegrenztem Zutrauen an einen allgemeinen Inspector zu wenden, als jungen Leuten, sich bei einer Inspectrice Rath zu erholen.

II. Ueberwachung der materiellen Interessen und Sorge für die darauf bezüglichen Erfordernisse des Institutes.

Damit ist die Obliegenheit der Direction ausgesprochen, das Vermögen der Anstalt, d. h. das Inventar und die Casse (selbstverständlich auch die Einnahmen und Ausgaben) derselben zu verwalten, und darüber genau Buch und Rechnung zu führen. Ferner: wie die allge-

meinen so die persönlichen bürgerlichen Rechte und Interessen des Institutes und dessen Angehöriger zu wahren und zu schützen, und überhaupt nach Aussen zu vertreten.

Es liegt klar auf der Hand, dass die Leitung einer Jeden der verschiedenen Branchen schon allein im Stande ist, die ganze Thätigkeit eines einzigen Individuums zu absorbiren, und demselben daher keine Zeit übrig bleiben dürfte, sich noch anderweitigen Pflichten gewissenhaft zu unterziehen. Theils aus diesem Grunde, theils aber auch, um jeder Einseitigkeit und jedem individuellen Autokratismus in der Leitung des Institutes von vornherein möglichst vorzubeugen, ist es das Geeignetste, dem Directorium — wie zumeist auch bisher üblich — die collegialische Form zu geben, und zwar so, dass die Erste der erörterten Haupt-Verwaltungsbranchen drei, die Andere zwei Mitgliedern des Directoriums, jedoch unter der Controle und Verantwortung des Gesamt-Collegiums, sich anvertraut findet.

Den Vorsitz führt selbstverständlich dasjenige Mitglied des Directoriums, welchem die Ueberwachung und Pflege des Hauptzweckes des Conservatoriums für Musik, — der künstlerischen Bildung und Entwicklung der Zög-

linge — obliegt. Dem Vorsitze entsprechend, hat denn auch dieses Mitglied die Repräsentation des Institutes nach Aussen zu vertreten (resp. die hierauf bezügliche officielle und sonstige Correspondenz, wie die nöthigen Publicationen und Schulordres zu besorgen, officielle Besuche zu empfangen und zu machen u. dergl.), und diesethalben denn auch den Titel: Director des Conservatoriums zu führen.

Ihm zur Seite stehen als Gehilfen und Rathgeber:

- a) in Angelegenheiten des Unterrichtes, — das Lehrer-Comité;
- b) in Angelegenheiten der physischen und moralischen Fürsorge, — der Inspector (für die Abtheilung der Eleven) und die Inspectrice (für die Abtheilung der Elevinnen).

Die zweite Hauptbranche der Direction theilt sich in die Verwaltung des Vermögens des Instituts, welcher der Cassenverwalter vorsteht, und in die Wahrung der Rechte und juridischen Interessen der Anstalt, welche der juristische Beirath leitet.

Demzufolge wird das Gesamt-Directorium folgende Mitglieder umschliessen:

1. den Director, als Vorsitzenden;

2. den Inspector,
3. die Inspectrice,
4. die Lehrer (als berathende Mitglieder),
5. den Cassenverwalter,
6. den juristischen Beirath.

Dass ausserdem dem Director zur Besorgung der officiellen Geschäftsordnung und der Correspondenzen ein Secretair, so wie dem Cassenverwalter ein Cassengehilfe (resp. Schreiber) beigeordnet werden müssen, ist selbstverständlich. Die Aufsicht über die Bibliothek kann einem der Lehrer oder auch dem Inspector mit anvertraut werden. Das Inventar des Institutes überwacht der Castellan.

Mich über die Nothwendigkeit besonders auslassen zu wollen, dass alle Mitglieder der Leitung des Institutes ihren Aemtern geistig und moralisch gewachsen sein müssen, wäre nur überflüssig. Gleichwohl dürfte es doch nicht ganz unpassend sein, ein wenig näher zu untersuchen, wer für den Posten eines vorsitzenden Directors als in der That demselben gewachsen erachtet zu werden das Recht haben möchte.

Da der Director eines Conservatoriums für Musik nicht nur dieses Kunst-Institut nach Aussen zu repräsentiren hat,

sondern ganz insbesondere den innerhalb desselben beständigen geistigen Aufschwung und Fortschritt in Kunst und Wissenschaft zu überwachen und zu pflegen hat, so muss es wohl Jedermann einleuchten, dass, trotz allen sonstigen eigenschaftlichen wie charakterbezüglichen Vorzügen, blosser Dilettantismus in Kunst und Wissenschaft, keineswegs zu diesem so wichtigen Posten zu berechtigen im Stande ist, sondern der Director einer Musik-Akademie nur ein durch gründlichste, wie allgemein wissenschaftliche, so ganz besonders künstlerische Bildung bewährter Musiker von Fach sein muss, wobei es freilich gleichviel sein kann, ob er sich vorzugsweise als Componist, ausübender Künstler oder Theoretiker einen ehrenvollen Ruf erworben habe. Zu welchem schnellen Flor und Ruhme Musikanstalten unter der Oberleitung solcher Männer sich emporgeschwungen haben, wenn schon die Einrichtung eigentlich noch Vieles zu wünschen liess, dies bekunden namentlich u. A. die Conservatorien: zu Paris (unter Gossec, Boieldieu und Auber), zu Leipzig (unter Mendelssohn) und zu St. Petersburg (unter Rubinstein), während die ungefälschten Annalen der Kunst andererseits uns

belehren werden, dass Musikschulen, an deren Spitze blosse Dilettanten (im engeren Sinne der künstlerischen Anforderungen), oder sogar auch blosse ausübende Virtuosen (von sonst nur handwerklichem Wissen) standen oder stehen, sogar von ihrerer einstigen Glanzeshöhe allmählig herabsanken. Denn es gibt Nichts einseitigeres, nichts retrograderes als den Dilettantismus, der zufolge immer und immer wieder gehörter Aufführungen und immer und immer wieder gele-sener Erörterungen der Werke einer gewissen Epoche oder eines eng begrenzten Kreises von dahingeschiedenen Dichtern und Componisten, sich über dieselben eine ganz leidliche allgemeine gang und gäbe Routine-Anschauung erworben hat, und nunmehr sich hochmüthig über die Künstler und die Kunstanschauungen der Gegenwart zu erheben anmaasst. Es ist nur diesem Dilettantismus zu verdanken, wenn der Ausdruck „classische Kunst“ das Ohr jedes freisinnigen, wahren Künstlers und Kunstästhetikers zum Oeftern wie schneidende Ironie berührt.

Also nur wirkliche, bewährte Künstler dürfen allein als Directoren von Conservatorien hingestellt werden, so den Letzteren thatsächlicher Nutzen und verdienter Ruhm daraus erblühen sollen.

Gleicherweise müssen der Inspector und die Inspectrice unbedingt Künstler sein, und wiederum Künstler von bedeutender, allgemeiner Geistesbildung, und ganz insbesondere von trefflichem Gemüthe und von klarem, praktischem Verstande.

Ich glaube mich hiermit ausführlich und deutlich genug ausgesprochen zu haben über die hohe Bedeutung dieser drei Posten, wie über die ganz gewiss in den Augen aller Verständigen gerechtfertigten Ansprüche, welche die Welt wie die Kunst an die damit betrauten Personen überall machen dürfen, und machen — sollten. Es erübrigt mir nur noch zu erläutern, welcher Art socialer und dabei auf die Kunst bezüglicher Genüsse ich durch das Directorium selbst den Zöglingen eines Conservatoriums als Erholung dargeboten wünsche.

In der Einleitung zu dieser Abhandlung habe ich als Hauptprincip der künstlerischen Erziehung die Ausbildung des Verstandes, der Phantasie und des seelischen Empfindungsvermögens betont; ich habe ferner auf die Wichtigkeit der Anerkennung einer Gesamtkunst, als bildende Mutter jedes einzelnen Kunstzweiges, hingewiesen. Auch sprach ich gleichfalls von Anregung des

Ehrgeizes in den Schülern, als einem besonders zu beachtenden Momente in der Heranbildung junger Künstler. Endlich berührte ich kurz vor diesem noch die Nothwendigkeit für dieselben, sich moralisch wie social zu erheben über die vulgären und rohen Vergnügungen der Ungebildeten, — wovon ich die rein-materiellen, ob auch gesucht-sinnlichen Genüsse so mancher reicher und vornehmer Wüstlinge keinesweges ausschliesse.

Sociale Bildung aber, d. h. die Erlernung des feinen gesellschaftlichen Anstandes, gehört unbestreitbar mit zu den Bedingungen wahrer Kunstentfaltung. Ein roher, in seinem ganzen Wesen und Sein ungeschliffener Mensch wird nie und nimmer ein grosser, erhabener Künstler sein können. Keiner der hervorragenden Meister ist jemals ein solcher gewesen. Selbst Beethoven, dessen Herz so viel zu leiden und zu dulden hatte, dass ihn mitunter die fürchterlichste Hypochondrie und Menschenscheu überkam, hat demzufolge wohl zuweilen Anwandlungen von Launen gehabt, aber gewiss nie, selbst in diesen dunklen Augenblicken nicht, aufgehört sich als ein Mann von wahrer Sitte und wirklichem Anstandsgeföhle zu benehmen. Mir ward nur von einem einzigen, ursprünglich

genialen, Tonkünstler Kenntniss, der sich von der Rohheit der Sitten hinreissen liess und immer tiefer hineinsank, bis er denn schliesslich darin unterging, so dass seine Werke wie sein Name, trotz der wenigen Jahrzehnte, die seitdem vergangen, nur wie durch die Nebel grauer Mythe dem Blicke des Kunsthistorikers noch begegnen. Aus Achtung vor der Gottheit, von welcher trotz alledem ein Theil auch die Brust dieses unglücklichen Meisters durchzog, vermag ich an dieser Stelle nicht, seinen Namen zu nennen: wen ich aber meine, werden Manche der älteren Künstler wohl wissen, und um desto wärmer den so eben ausgesprochenen Ansichten beistimmen.

Einestheils ist es wohl auch derselbe obige Ausgangsgedanke mit, der den in den Conservatorien üblichen gemeinschaftlichen „Musikalischen Abendunterhaltungen“ zu Grunde liegt. Mich bedünkt es, dass diese socialen Zusammenkünfte der gesammten Mitglieder eines Conservatoriums mit grossem moralischen Nutzen auch öfterer stattfinden, und der Kreis ihrer bildenden Bestimmung noch weiter ausgedehnt werden könnte, wenn man Declamationsvorträge (resp- auch gemeinschaftliches Lesen dramatischer Meisterwerke mit

vertheilten Rollen), Darstellung lebender Bilder, — Conversation und Vorträge über Kunst und Kunstwerke, über Dichter, Componisten, Maler, Bildhauer, wie über verschiedene andere auf Kunst bezügliche wissenschaftliche Gegenstände; Vorlesen von bedeutenden Novellen, — selbst von eigenen Versuchen in Schriftstellerei u. s. w. — mit in das Bereich dieser Unterhaltungen hineinziehen, und selbst hin und wieder ein fröhliches Tänzchen zum Clavier nicht davon ausschliessen möchte. — Das Conservatorium würde dadurch den Zöglingen zur Familienheimath, denselben überhaupt das anständige Gesellschaftsleben lieb und werth werden, zugleich aber dadurch Gelegenheit gegeben sein, sich ein feines gesellschaftliches Benehmen zu eigen zu machen, um so die jungen Künstler auch für das Weltleben heranzuziehen. Und sollte dies denn etwa ausser dem Bereiche der Aufgabe einer Kunstschule — einer Welt- und Lebensschule für Künstler — liegen? Ich glaube nicht! — Hinsichtlich aber der Unkosten — allein doch nur für Beleuchtung — so sind dieselben wohl viel zu unbedeutend, nicht nur im Vergleiche zum erzielten Nutzen, sondern selbst im Allgemeinen.

Hiermit hätte ich denn Alles wenigstens

angedeutet, was ich von Musikschulen nach ideeller. — und wohl nicht ganz unpraktischer — Anschauung wünschend verlange. Sollten diese Zeilen wohlwollend anerkannt werden und in irgend welcher Weise, früher oder später, Frucht tragen, so werde ich darin meinen schönsten Lohn finden.

Dem Titel meiner Abhandlung entsprechend, hätte ich nunmehr mich in gleicher Andeutungsweise noch über Theaterschulen auszusprechen. Da jedoch, mein geehrter, in der Kunst der Bühnendarstellung bedeutend erfahrener und einsichtsvollerer Freund und Mitarbeiter, Herr Fr. Ludwig, es unternommen hat, über Theaterschulen zu schreiben, zudem, nach mündlicher Besprechung zwischen uns, es sich herausstellte, dass unsere Anschauungen über die Lehrgegenstände und über den zu befolgenden Lehrplan in einem solchen Institute völlig übereinstimmend sind, so trete ich, mit eben so besonderem Danke wie Vergnügen, von meinem Vorhaben zurück, weil ja dadurch unsern verehrten Lesern Etwas Besseres noch geboten wird, als ich es zu geben vermöchte.

Nur Eines will ich nicht unerwähnt lassen, dass nämlich, nach unser Beider übereinstimmenden Ansichten und Plänen, es als das Geeig-

netste erscheint, mit der Schule für Bühnenkunst eine Gesangschule, im weitesten und allgemeinsten Sinne, aufs Engste verbunden zu sehen. Denn, selbst für den Concert-, Kirchen- oder Liedersänger sind dramatische Declamation und dramatische Mimik unumgänglich nothwendige Dinge. Wo aber im Ludwig'schen Artikel vom Unterrichte der Bühnensänger die Rede sein wird, da ist die eigentliche Gesangslehre als auf den von mir in dieser Abhandlung berührten Principien allein beruhend zu verstehen. Und somit, — liebe Leser, Valete!

7. Die letzten Seiten enthalten auf dramatische und musikalische Verlagsartikel sich beziehende sowie anderweitige Ankündigungen.

8. Die Neue Allgemeine Zeitschrift für Theater u. Musik erscheint vom 1. Januar 1867 an wöchentlich in einer Nummer von 1 bis $1\frac{1}{2}$ Doppelbogen. Abonnement — halbjährlich 2 Thlr. — nehmen ausser der unterzeichneten Verlagshandlung sämtliche Buch- u. Musikalienhandlungen des In- und Auslandes an und sind in den Stand gesetzt, Probenummern in genügender Anzahl zu vertheilen.

In sämtlichen bisher erschienenen Nummern dieser Zeitschrift geben sich die ächt künstlerischen Principien und Tendenzen, wie solche im Prospectus (aus welchem vorstehend der Auszug gegeben) ausgesprochen sind, aufs Anerkennenswerthe kund. Die darin enthaltenen gediegenen Leitartikel sind ohne Widerrede Aufsätze, wie nur die wärmste Liebe für die Kunst und das Streben nach wahrhaftem Fortschritte, im Vereine mit hervorragender Befähigung und tiefem Eingehen in die Sache, sie zu Tage fördern konnten, und werden sie deshalb einen stets bleibenden Werth für die Kunstwissenschaft haben. Aus diesem Grunde hat denn die unterzeichnete Verlagshandlung sich entschlossen, diese Artikel fortlaufend in Separat-Ausgaben erscheinen zu lassen. — In gleicher Anschauung und nicht minder interessant und belehrend sind der kritische Theil und die Correspondenzen abgefasst. Aus diesen Gründen dürften diese Blätter wohl mit Recht zu den bedeutenderen Erscheinungen der Jetztzeit auf dem Gebiete der Kunstliteratur zu zählen sein.

Zu beziehen durch unterzeichnete, sowie durch sämtliche andere Buch- und Musikhandlungen des In- und Auslandes. Preis des Jahrgangs 4 Thaler. Insertionsgebühren für den Raum einer gespaltenen Petitzeile $1\frac{1}{2}$ Ngr.

Leipzig, im Februar 1867.

Die Verlagshandlung
Paul Rhode.

Die Brockhaus'schen „Literarischen Blätter“ sprachen sich in Nr. 4 dieses Jahrganges beim Erscheinen der in Rede stehenden Zeitschrift folgendermaassen über dieselbe aus:

In Leipzig erscheint eine „Neue Allgemeine Zeitschrift für Theater und Musik“ (Verlag v. Paul Rhode), unter der verantwortlichen Redaction von Yourij von Arnold. Die Probenummer enthält einen Artikel von Feodor Wehl: „Das deutsche Theaterzeitungswesen“, welcher gewissermassen das Programm der neuen Zeitschrift enthält. Sie erscheint demnach im Unterschied von den andern Organen der geschäftlichen Agenturen als ein Blatt, dem es um Hebung der dramatischen Literatur und Kunst zu thun ist, etwa als eine Fortsetzung der jüngst eingegangenen „Recensionen für Theater und Musik“. Dass die Musik gleichberechtigt mit der Bühne in den Vordergrund treten wird, dafür bürgt der Name des Herausgebers. Wir wünschen dem Unternehmen günstigen Fahrwind, obgleich wir die Klippen fürchten, an denen derartige gediegene Unternehmungen bisher immer gescheitert sind.

In Separat-Ausgaben sind bisher erschienen:

Der Einfluss des Zeitgeistes auf die Entwicklung der Tonkunst, von Yourij v. Arnold.

Ueber Leidenschaft und Versöhnung in der Tragödie, von Heinrich Sandbank.

Aphoristische Betrachtungen über zwei Episoden aus Gretchen in Goethe's „Faust“, von Friedrich Chatelet.

Einige Betrachtungen über Sonst und Jetzt, von L. Köhler.

Das deutsche Theater, von Fr. Ludwig. 2 Hefte.

Der Schauspielerverein und die Theaterschulen, von Fr. Ludwig. 1. Heft.

Ludwig Eckardt, eine biographische Skizze, von Yourij v. Arnold. (Mit ausgezeichneteter Photographie.)

Arnold, Yourij von

Ueber Schulen für dramatische und musikalische Kunst

Leipzig 1867

Mus.th. 180

urn:nbn:de:bvb:12-bsb10598202-7